Franco Moretti

Uzak Okuma

Lord
2. Mezarcı
Mezarcı
1. Oyuncu
Rosencrantz
Guildenstern
Cornelius
Voltemand
Ulak
Ulak
Hayalet
Marcellus
Barnardo
Francisco
Claudius
Hamlet
Kraliçe
Soylu
Osric
Ophelia
Horatio
Soylu
Denizci
Elçiler
Fortinbras
Laertes
Polonius
Norveçli Yüzbaşı
Papaz
Reynaldo

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI

FRANCO MORETTI

1972 yılında Roma Üniversitesi Modern Edebiyat bölümünden mezun olan edebiyat tarihçisi ve eleştirmen Moretti, 1972-1990 yılları arasında Salerno ve Verona Üniversitelerinde ders verdi. Daha sonra ABD'de 1990-2000 yılları arasında Columbia Üniversitesi'nde görev yaptı. 2000 yılından sonra Stanford'da çalışmalarına devam eden Moretti, aynı tarihte Roman Çalışmaları Merkezi, 2010 yılında ise Stanford Edebiyat Laboratuvarı'nın kuruculuğunu üstlendi. Farklı üniversitelerde de misafir öğretim görevlisi olarak ders verdi. Pek çok kitabı ve makalesi bulunan Moretti'nin Türkçe yayınlanmış çalışmaları şunlardır: *Modern Epik Goethe'den Garcia Marquez'e Dünya Sistemi* (Agora Kitaplığı, 2005), *Edebi Teoriye Soyut Modeller* (Agora Kitaplığı, 2006), *Tarih ile Edebiyat Arasında Burjuva* (İletişim Yayınları, 2015), *Mucizevi Göstergeler/Edebi Biçimlerinin Sosyolojisi Üzerine* (Metis Yayınları, 2021).



İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI

Franco Moretti
UZAK OKUMA
Çeviren Onur Gayretli

DISTANT READING
Verso, 2013. © Franco Moretti

Bu kitabın Türkçe hakları Metis Yayıncılık aracılığıyla alınmıştır.

İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 678
Edebiyat ve Dil 13

ISBN 978-605-399-569-2

1. Baskı İstanbul, Haziran 2021

Yazışma Adresi: Haciahmet Mahallesi, Pir Hüsamettin Sokak, No:20, 34440, Beyoğlu / İstanbul
Telefon: 0212 311 64 63 - 311 61 34 / Faks: 0212 216 24 15 • Sertifika No: 35680

www.bilgiyay.com
E-posta yayin@bilgiyay.com
Dağıtım dagitim@bilgiyay.com

Yayına Hazırlayan Merve Çanak
Tasarım Mehmet Ulusel
Kapak, Dizgi ve Uygulama Punto Dizgi Tasarım
Dizin Erva Akça, Görkem Didem Öztuncer
Baskı ve Cilt Vizyon Basımevi Kağıtçılık Matbaacılık ve Yayıncılık San. Tic. Ltd. Şti.
Beylikdüzü O.S.B. Mah. Orkide Cad. No: 1/2 Beylikdüzü - İstanbul
Telefon: 0212 671 61 51 / Faks: 0212 671 61 52 • Sertifika No: 28640

İstanbul Bilgi University Library Cataloging-in-Publication Data
İstanbul Bilgi Üniversitesi Kütüphanesi Kataloglama Bölümü Tarafından Kataloglanmıştır.

Names: Moretti, Franco, author. | Gayretli, Onur, translator.
Title: Uzak okuma / Franco Moretti ; çeviri Onur Gayretli.
Description: İstanbul : İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2021. | Includes bibliographical references and index.
Series: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları; 678. Edebiyat ve Dil; 13.
Identifiers: ISBN: 9786053995692 (paperback)
Subjects: LCSH: Criticism. | Literature --History and criticism --Theory, etc.
Classification: LCC: PN81 .M66619 2021

Franco Moretti

UZAK OKUMA

Çeviren
Onur Gayretli

İçindekiler

MODERN AVRUPA EDEBİYATI: COĞRAFİ BİR TASLAK

Carlo Ginzburg, 1991 baharında Einaudi'nin "Storia d'Europa" *ansiklopedisinin birinci cildi için Avrupa edebiyatı ile ilgili bir makale yazmamı istedi. Ben de bir süredir Avrupa edebiyatı – özellikle de onun tarihsel açıdan benzersiz görünen yeni biçimler yaratma kapasitesi– üzerine düşünüyordum; hatta makalem için gereken kuramsal çerçeveyi Ernst Mayr'ın henüz bitirdiğim* Systematics and the Origins of Species *adlı çalışmasında bulmuştum:* "allopatrik türleşme" *[allopatrik: diğer yurt]. Ernst Mayr, bu kavramı, yani yeni türlerin oluşumunu, bu türlerin yeni alanlardaki faaliyetleriyle açıklamıştı. Ben de biçimleri, türlerin edebi türevleri olarak ele alıp Avrupa coğrafyasının tetiklediği morfolojik dönüşümlerin haritasını çıkardım: Buna göre 17. yüzyılda tragedyanın farklılaşması, 18. yüzyılda romanın sıçrayışı, 19. ve 20. yüzyılda edebi alanın merkezîleşmesi ve ardından çözülmesi vuku bulmuştu. Münferit bir* "Avrupa edebiyatı" *düşüncesinin yerini, üslubun ve hikâyenin muhtelif başkalaşım süreçlerine maruz kalarak süratle ve sıklıkla değiştiği farklı fakat yakın ulusal kültürlerin yarattığı bir resif düşüncesi almıştı. Yaratıcılık, onu kolaylaştıran ve neredeyse kaçınılmaz hâle getiren bir açıklamaya kavuşmuştu.*

Bu makaleyi yazmak beni keyiflendirmişti. Akademik olmayan bir okuyucu kitlesine, hem de bu denli iddialı bir konuyla yönelmek, model kurmanın gerektirdiği soyutlama ile –sahne, karakter, mısra gibi– ilk etapta okunmaya değer tekil örneklerin hayat doluluğu arasında bir dengeyi de beraberinde getirmişti. Nasıl oldu bilmiyorum ama doğru tonu yakalamıştım;

sanırım Avrupa edebiyatı kanonundaki başyapıtlara olan derin inancım, beni doğru tona yönlendirmişti (bir meslektaşım "büyük" *kelimesinin sanki tüm makaleye sirayet ettiğine dikkat çekmişti; haklıydı, tam elli bir kez kullanmıştım!). Bu kanon, Shakespeare ve Racine'i,* conte philosophique'i [felsefi kurgu] *ve* bildungsroman'ı [oluşum romanı], *Avusturyalıları ve avangardları... karşılaştırmalı olarak tahlil etmeme imkân vermişti. Yıllar geçtikçe, edebiyatın, başyapıtların bir derlemesi olarak düşünülmesi fikrinden giderek uzaklaştım; doğrusunu isterseniz, bu fikrin altında yatan şeye özlem de duymuyorum. Öte yandan, küçük bir metin havuzunun olanak sağlayacağı fikrî telkin... işte özlediğim şey buydu.*

Bu makaleyi yazmak yüzümü güldürmüştü. Evrim, coğrafya ve biçimcilik ile on yılı aşkın süredir çalışmamı tanımlayan bu üç yaklaşımla, bu satırları yazarken sistematik bir bağ kurmuştum ilk kez. Meraklanmıştım, enerji doluydum; araştırmaya, katmaya ve bulduklarımı tashih etmeye devam ettim. Çok şey öğrendim, hatta bir edebiyat atlası fikri düştü aklıma. O sıra İtalyanca yazıyordum ve –o zaman bunu bilmesem de– belli ki son kez yazıyordum. İtalyancada cümleler su gibi akar; detaylar, hatta nüanslar, her şey kendi başına ortaya çıkıyormuş hissi verir. İngilizcede ise bu tümüyle farklı olur.

* * *

Denis de Rougemont, yıllar önce *Vingt-huit siècles d'Europe* başlıklı bir çalışma yayımladı; elinizdeki çalışmada yalnızca son beşini bulacaksınız.* Bu çalışmanın ana fikri, 16. yüzyılın, Avrupa edebiyatını tam anlamıyla eşsiz kılan biçimsel yenilikçiliğin gelişmesinin ardından, –geçmişin ve diğer kıtaların aksine– çifte kırılma noktası etkisi yarattığıdır. (Gelgelelim, bu konuda herkes aynı fikirde değildir, dolayısıyla birbirinin tam tersi açıklamaları kıyaslayarak işe başlayacağız.) Örneklere gelince, sahip olduğum bu sınırlı alanın bana çok yardımının dokunduğunu söylemeliyim; öyle ki birkaç biçim üzerine rahatça yoğunlaşıp nihai seçimler yaptım. Kusursuz bir tanıma ulaşamasam da (böyle bir şey mümkün olabilir mi ki?) en azından berrak bir tasvir ortaya koyduğumu düşünüyorum.

* *Vingt-huit siècles d'Europe*, "Avrupa'nın Yirmi Sekiz Yüzyılı" anlamına gelmektedir. Yazar başlığa gönderme yapmaktadır. (ç.n.)

BİR MODEL: BİRLEŞİK AVRUPA

> "Güzel zamanlardı, muhteşem zamanlar; Avrupa'nın bir Hıristiyan kıta olduğu, tek Hıristiyanlığın, medeniyeti oluşturan bu kıtaya yerleştiği ve müşterek amacın bu tanrısal krallığın en ücra bölgelerini bile birleştirdiği zamanlar. Büyük dünyevi mülklerden azade yüce bir hükümdar, büyük siyasi güçleri bir arada tutuyordu..."

Biraz önce okuduklarınız, Novalis'in 18. yüzyıl sonlanırken kaleme aldığı ünlü denemesi *Die Christenheit oder Europa*'nın ilk satırlarıdır. Bu yapıt, temelinde çok basit ama bir o kadar etkili bir denklem sunar: Avrupa, Hıristiyandır ve Hıristiyanlık birliktir. Bu birliğin önündeki tüm tehditler –başta Reformasyon olmak üzere modern ulus devletler, ekonomik rekabet ya da "bilim dünyasındaki fütursuz ve tehlikeli keşifler"– Avrupa'yı da tehdit etmektedir ve tüm bunlar, nispeten ılımlı düşünür Novalis'in, Galilei'nin aşağılanmasını tasdik etmesine ya da bir ilahideki gibi Cizvitleri göklere çıkarmasına neden olmaktadır: "takdire şayan bir feraset ve sebatla, dünyanın daha önce hiç görmediği bir bilgelikle... bir topluluk ortaya çıktı, insanlık tarihinde emsali olmayan...". Bu noktada, Avrupa'nın birliğine –tek Hıristiyanlık, tek amaç ve tek hükümdar– dair bu uzlaşmaz görüşün, ele aldığımız konuya vakfedilen tek bilimsel başyapıtın, Ernst Robert Curtius'un 1948 yılında yayımlanan *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* adlı kitabının belkemiğini oluşturduğuna dikkat çekmek isterim. Auerbach'ın, Curtius'un kitabına yönelik değerlendirmesini okuduğunuzda şu dikkat çekici satırlarla karşılaşırsınız: "Bu çalışma, Avrupa edebiyatını birleşik bir bütün olarak kavramayı ve bu birliği, Latin geleneğinde bulmayı amaçlamaktadır."[1] Bu amacı bizzat Curtius da şu sözleriyle özetler: "Orta Çağ'ı, antik dönem ve modern dünya ile birlikte tasavvur etmek zorundayız. Toynbee'nin 'idrak edilebilir çalışma alanı' olarak tanımladığı alanı yaratabilmenin yegâne yolu budur" — bu alan, Avrupa edebiyatıdır kuşkusuz.[2]

Curtius, *topoi*'nin zamansal dizisini, Orta Çağ'daki dayanak noktasıyla birlikte Novalis'in uzamsal düzenine (Avrupa'nın merkezi olarak Roma fikrine) yerleştirir ve yeniden Roma'ya döner. Avrupa, benzersizdir çünkü tektir ve tektir çünkü bir merkeze sahiptir: "Avrupalı olmak, *cives*-

---

1 Eric Auerbach'ın değerlendirme yazısı için bkz. *Romanische Forschungen*, 1950, s. 237-245.

2 Ernest Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinische Mittelalter*, 1948, 2. Baskı, Bern 1953, s. 387.

romani, yani Roma yurttaşı olmaktır."[3] Gel gör ki sorun tam da buradadır, zira Curtius'un Avrupası, aslında Avrupa değil, –asalet payesi biçtiği– "Romania"dır. Ayrık "ulusal" edebiyatların kurucu unsurlarıymış gibi görünen ama aslında (*İlahi Komedya* ve *Faust* gibi) onları bütünleştiren evrenselci çalışmaların özünü oluşturan Latin-Hıristiyan ruhunun kaynaştığı tek alan budur. Curtius'a göre Avrupa'da yalnızca tek edebiyata, Avrupa edebiyatına yer vardır.

Eğer yalnızca Orta Çağ ile sınırlı kalsaydı –ki kanıtların çoğu buradan gelmektedir– bu modelin ayakları yere sağlam basabilirdi pekâlâ. Ne var ki Curtius'un aklında başka bir şey vardır: Orta Çağ'ın sınırlılığından ziyade modernitedeki hayli kalıcılığı. Curtius'un Avrupa edebiyatının Orta Çağ'a özgü sürekliliğinden dolayı "idrak edilebilir" olduğuna ilişkin muhakemesi, bu konuda kuşkuya yer bırakmamaktadır. Hâl böyleyken, "bugünün ruhani durumu dikkate alındığında" yirmi asırdır varlığını sürdüren bu müstesna birlik, daha önce hiç olmadığı kadar tehlike altındadır:

> "Elinizdeki çalışma, safi bilimsel bir merakın sonucu değil, Batı medeniyetinin korunmasına yönelik bir kaygının ürünüdür. Çalışmamız, bu geleneğin zamana ve mekâna rağmen sürmekte olan birliğini... gözler önüne sermeye yönelik bir girişimdir. Çağımızda hüküm süren ruhani kaos, bu birliğin mevcudiyetini kanıtlamayı elzem hâle getirmektedir...[4]"

Kaos. Eliot, 1923 yılında yaptığı *Ulysses* değerlendirmesinde, "çağdaş tarihi tanımlayan anlamsızlık ve anarşiye dair muazzam bir panorama" sunmuştu;[5] Novalis'e göreyse *kaos* 16. ve 17. yüzyıllarda halihazırda yerleşik durumdaydı. Üstelik bu krizin nedeni aslında hep aynıdır: daha başından beri uluslarüstü bir ruhani merkezi –Novalis'in ortaya koyduğu gibi "dine aykırı bir şekilde"– reddeden modern ulus devlet.

Kuşkusuz tarihsel koşulların da bu husumette payı vardır; zira Novalis, yazılarını Napolyon savaşları sırasında, Eliot ve Curtius ise Birinci ve İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde yazmıştı. Bununla birlikte, ulus devlete duyulan güvensizlik, söz konusu özgül olayların ötesinde, muhtemelen yazarların kapsamlı modelinin mantıksal sonucudur: Ulus devlet, Avrupa kültürünün *yalnızca birlik* (Latin ya da Hıristiyan veya her ikisinin birliği) olarak var olabildiği ölçüde *Avrupa'nın olumsuzlamasına* dönüşür.

---

3 Agy., s. 22.
4 Agy., s. 9 (Bu pasaj, kitabın ikinci baskısına yazılan önsöze aittir).
5 "*Ulysses*, Order and Myth", *The Dial*, Kasım 1923, s. 201.

Bu modern öncesi, daha doğrusu modern *karşıtı* modelden taviz verilemez: Avrupa, organik bir bütündür; aksi takdirde bir hiçtir. Avrupa, yalnızca devletlerin olmadığı bir dünyada kaimdir ve bunun tersi de bir o kadar doğrudur: Devletler zuhur etmeye başlar başlamaz Avrupa gözden kaybolur ve yalnızca mersiye formunda görünebilir. Gerçekten de Novalis'in denemesi, halihazırda ruhunu kaybetmiş bir dünyaya dönük mersiyedir: Artık yüce Hıristiyan amacının "yerleşik" olmadığı Novalis'in Avrupası, manadan yoksun safi madde olmakla lanetlenmiştir. "İnsan formundaki kıta", (Hıristiyanlığın ilk dönemlerine belirgin bir anıştırmayla başlayan) *Roman Kuramı*'nın "mutlak günahkârlık" olarak tanımladığı dünyaya dönüşmektedir. Dahası, açıkça söylemese de Lukács'ın romancının evreni olarak tanımladığı evren, kesinlikle modern Avrupa'dır ve burası artık kahramanın "evi" değildir:

> "Bizim dünyamız sonsuz derecede genişlemiştir ve her bir köşesi, sunduğu hediyeler ve yarattığı tehlikeler bakımından Yunanların dünyasından daha zengindir; öte yandan, böylesi bir zenginlik, hayatın dayandığı olumlu anlamı –bütünlüğü– geçersiz kılmaktadır.[6]"

Anlam kaybı olarak birleşik bütünlüğün yitmesi... Peki bu durum kaçınılmaz mıdır?

DİĞER MODEL: BÖLÜNMÜŞ AVRUPA

1828. Bir nesil geçmiş ve Fransız Protestan Guizot, Alman Katolik Novalis'e karşılık vermişti:

> "Çatışan ilkelerin Avrupalı olmayan halkların tarihindeki eşzamanlı varlığı, epizodik krizlerden oluşan bir çeşit rastlantıdan ibarettir. Modern Avrupa medeniyeti için ise bunun tersi geçerlidir... Zira en başından beri farklı, karmaşık ve fırtınalıdır; toplumsal örgütlenmenin tüm biçimleri ve prensipleri bir arada var olur: tinsel ve zamansal güç, teokratik, monarşik, aristokratik ve demokratik unsur; tüm sınıflar, tüm sosyal statüler sıkışmış ve üst üste binmiştir; özgürlüğe, zenginliğe ve iktidara ilişkin sayısız derecelendirme vardır. Bu güçler arasında daimî mücadele haricinde hiçbiri diğerini bastırmayı ve toplumsal iktidar tekelini ele geçirmeyi başaramaz... Avrupa'nın fikir ve duygu dünyasında da aynı farklılık ve mücadele söz konusudur. Teokratik, monarşik, aristokratik ve popüler inançlar birbiriyle karşı karşıya gelip savaşır...[7]"

---

6 Gyorgy Lukács, *Theory of the Novel*, Cambridge, MA 1968 (1916), s. 34. Türkçesi: *Roman Kuramı*, çev. Sedan Ümran, Say, İstanbul 1985.

7 François Guizot, *Histoire de la Civilisation en Europe*, 6. Baskı, Paris 1855 (1828), s. 35, 37-38.

Novalis'e göre çatışma ve farklılık Avrupa'yı zehirlemişti; Guizot ise bu çatışma ve farklılığın Avrupa'yı yarattığını düşünüyor, kayıp bir birliğe ağıt yakmak şöyle dursun Avrupa'nın başarısını, tam da kendisini çok merkezli bir yapıya ulaştırarak kırılgan hâle getiren bu Roma-Hıristiyan evrenselciliğinin *çöküşü*ne borçlu olduğunu ileri sürüyordu.[8] Bu anlamda, bunun sırrını *tek* bir yerde, değerde ya da kurumda aramak boşunadır; doğrusunu söylemek gerekirse, Avrupa'nın bir "özü" olduğu fikrini tamamen akıldan çıkarıp Avrupa'yı çoktanrılı bir kuvvetler alanı olarak algılamak en iyisidir. Edgar Morin, *Avrupa'yı Düşünmek* adlı çalışmasında tam da bu konuya eğilmektedir:

> "Avrupa'ya dair –idealleştirme, soyutlama, indirgeme gibi– tüm sadeleştirme biçimleri, onu tahrip etmektedir. Avrupa bir *blok*tur (complexus: birlikte örülen şey); bu blokun ayrıcalığı, en bariz farklılıkları, onları muğlaklaştırmadan kaynaştırarak ve zıtlıkları, biri olmadan diğeri de var olmayacak şekilde birleştirerek içine almasıdır.[9]"

Bütün karmaşık sistemler gibi Avrupa da zaman içinde (bilhassa 16. yüzyıldan itibaren) değişmiştir; bu nedenle Morin defaatle hatırlatmaktadır: "Avrupa'nın kimliği, geçirdiği başkalaşımlara *rağmen* değil bu başkalaşımlarla *birlikte* tanımlanır." Bu çokmerkezli ve de şüphesiz netameli Avrupa, artık karışıklıktan kaçınacak ama bunu daha cüretkâr ve karmaşık modeller için bir fırsat olarak görecektir. Bu, edebiyat söz konusu olduğunda Curtius'un "Romania"sına, onun değişmez coğrafi merkezine ve onu klasik döneme bağlayan *topoi*nin artzamanlı zincirine veda etmek anlamına

8 Nitekim Geoffrey Barraclough da aynı kanaati paylaşmaktadır (*European Unity in Thought and Action*, Oxford 1963, s. 7, 12-13): "Bağımsız bir birlik olarak Avrupa fikri, klasik dönem sonrasına, Orta Çağ dünyasına ait bir fikirdir ve en genel hatlarıyla Roma İmparatorluğu'nun evrenselciliğinin çöküşüyle ortaya çıkmıştır denebilir. [Karolenj İmparatorluğu] bir 'başlangıç noktası' değil, sonuçtur... Avrupa'nın ortaya çıkması için Karolenj İmparatorluğu'nun çökmesi gerekiyordu... Avrupa'nın birliği, artık, yalnızca kökleşmiş bölgesel çeşitliliğin –bastırılması değil– eklemlenmesi anlamına gelebilirdi." Çalışmalarında Guizot'nun belirgin bir etkisi bulunan Federico Chabod da *Storia dell'idea di Europa* (Bari 1961) adlı kitabında benzer düşünceleri savunmuştu. Immanuel Wallerstein, modern kapitalizmi, "herhangi bir politik mevcudiyetin bütünüyle kontrol altında tutamayacağı kadar geniş bir alanda işleyen" toplumsal formasyon olarak tanımlayarak bu kavrayışı iktisat tarihi bağlamında genişletmişti: Buna göre yalnızca 17. yüzyıl Avrupası'nın *bölünmüş* devletleri, siyaseten birleşmiş Asya imparatorlukları için imkânsız olan bu sıçrayışı gerçekleştirebilirdi (Immanuel Wallerstein, *The Modern World System*, New York 1974, s. 348, 361-363). Benzer bir açıklama için bkz. Eric Jones, *The European Miracle*, Cambridge 1981.

9 Paris 1987.

gelecektir. Curtius'un "Avrupa edebiyatı" düşüncesinin yerini, ulusal (ve bölgesel) varoluşların, aralarındaki bariz farklılıklarla ve çoğu kez birbirlerine olan hasmane tutumlarıyla oluşturduğu bir "Avrupa edebiyatları sistemi" alacaktır. Böylesi bir sistem vuku bulduğunda tüm bu edebiyatlar daha etkileyici olacağından bu *verimli* bir husumettir. Ne var ki bu *verimli* husumet, hiçbir zaman kendi kendine yeterliliğe ya da karşılıklı cehalete dönüşmeyecektir: Bir medeniyeti medeniyet yapan nitelikleri pekiştirecek çöller, okyanuslar ve aşılamaz mesafeler yoktur artık. Avrupa'nın dar sokakları, bu kültürlerin her birini, onlara ortak bir kaderi dayatarak, kendi hiyerarşileri ve iktidar ilişkileriyle birlikte birbirleriyle ilişki kurmaya zorlayacaktır. Gelgelelim, tıpkı Batı hayranları ile Slav hayranları olarak ikiye bölünen Rus edebiyatında olduğu gibi Avrupa'nın coğrafi gerçekliğine ilişkin nefis bir örnekle bu sistemin kuruluşuna direnenler olacaktır: Onlar Avrupa'nın aslında bir kıta olmadığı, –Rusya gibi– bizatihi kimliği hakkında anlaşılır bir şüphe oluşturan birleşim alanıyla büyük bir Asya yarımadası olduğu konusunda ısrar edeceklerdir. Gel gör ki Avrupa'nın albenisi daha çoktur ve *Babalar ve Oğullar*'dan *Karamazov Kardeşler*'e, *Savaş ve Barış*'tan *Petersburg*'a kadar belirsizliğin dramatize edilmesi, Rus kültürünün olduğu kadar (Thomas Mann'da olduğu gibi) Avrupa kültürünün de büyük bir teması hâline gelecektir.

Bu durumda ulusal edebiyatlar, bir Avrupa sistemi içinde var olabilir mi; dahası, bu edebiyatların arasında nasıl bir ilişki kurulabilir? Pek çoklarına göre böyle bir şeyin olabilmesinin yegâne yolu, ulusal edebiyatların her birinin küçük birer Avrupa evreni işlevi görmesidir; nitekim Eliot için İngiltere, Guizot için Fransa, Dionisotti için İtalya ve Werfel için Avusturya böyledir ve bu anlamda örnekleri çoğaltmak mümkündür. Pek tabii ki Avrupa kıtasında yer alan büyük kültürlerin tamamını ihtiva eden ayırt edici bir özellik olarak ortak Avrupa'ya dair bu ifşaatta doğruluk payı vardır. Öte yandan, bir hipotez daima bir hedefe yöneldiğinde cazip olmaktan çıkar; ben burada farklı bir model önereceğim. İzleyen sayfalarda her bir ulusal edebiyatın yeşermesi için gereken farklı olasılıkları tanımlayan bir tür ekosistem olarak *Edebi Avrupa* fikrini ortaya atacağım. *Edebi Avrupa*, bazen çizdiği sınırlarla bir fren vazifesi görerek entelektüel gelişmeyi yavaşlatacak ya da durdurulacak, bazen de ortaya koyduğu perspektifle yaratıcılıkta billurlaşarak hiç olmadığı kadar değerli hâle gelecektir. Hadi bunu ilk örneğimizde görelim.

BAROK TRAGEDYASI, AVRUPA CANLANIYOR

Hiçbir şey, çokmerkezli bir Avrupa fikrini, büyük bir barok tragedyasının doğuşu kadar net bir biçimde ifade edemez. 16. yüzyılın ortalarında gezintiye çıkarsanız Londra ve Paris'te görev yapmış, herkesçe malum dinî konular üzerine, Avrupa tiyatrosunun zamana ve uzama meydan okuyan birliğinin kusursuz örnekleri olan maruf Latince tragedyalar kaleme almış İskoç George Buchanan gibi şahsiyetlerle karşılaşırsınız. Halk dinine dayanan Orta Çağ gelenekleri, bu geleneklerin nüfuz ettiği her yerde benzerlik gösterme eğiliminde olsa da iyi işlenmiş bir tragedya görmek istiyorsanız Seneca neredeyse daimî bir modeldir. Batı Avrupa'nın tamamı, bahtsız kahramanı (mutlak egemen) ve kahramanımızın düşüşünün gerçekleşeceği "unutulmaz sahne"yi (saray sahnesini) de bir sembol olarak benimsemiştir.

Mamafih bu uzam ve kahraman, klasik dönemin mirasının yanında ilk süreksizliği de ortaya çıkarmaktadır. Yeni egemen *–ab-solutus*, feodal geleneğin etik ve politik bağlarından çözülerek kurtulmuş olan bu yeni egemen– Hegel'in "özbelirlenim" olarak tanımladığı şeyi gerçekleştirerek özgürce karar alabilir ve bu cihetle kendisini tarihsel hareketin yeni kaynağı olarak konumlandırabilir, tıpkı her şeyin gerçekten de kahramanın kararlarıyla başladığı *Trauerspiel*, *Gorboduc* ve *Lear* tragedyalarında, Jean Racine'in eserlerinde ya da *Hayat Bir Rüyadır* oyununda olduğu gibi. Yeni prens –diyor Kierkegaard– "Yunan tragedyasının sahici kaderini [çizen] aile, dönem ve soy kütüğü gibi maddi belirlenimlerden" dert yanmaktadır.[10] Hâl böyle olunca kendisini kaderden kurtaran bu kral, bizzat kendi kaderi hâline gelir: Bu anlamda ne kadar mutlak, ne kadar güçlü ve özbelirlenmiş olursa o kadar bir tirana benzeyecek ve tüm krallığını harabeye çevirecektir. Geçmişle ilişkisini kesen egemen eylemi, duvardaki halının arkasından göze çarpan Hamlet ve "rüyasında" hükümran olan Sigismundo örneklerinde olduğu gibi karanlıkta bir sıçrayıştır. Modern edebiyatın geleceğe ilk bakışı budur: melun bir ufuk ve kaçınılmaz olan. *Phèdre*'nin ilk cümlesi –"N'allons point plus avant" (Daha ileri gitmeyelim)– beyhude bir temennidir zira tragedya, tarihi, –"yarın, öbür gün, bir gün– geri dönmeye imkân tanımayan kaygan bir düzlemde işler.

Acıklı kahraman kendini zapt edemezse kahramanın var olduğu uzam, olağanüstü bir çekim kuvvetiyle kendi parçasına dönüşür. *Phèdre* şu güzide ifadeyle başlar: "Sevgili Théramène, ben gidiyorum. Kararım

---

10 Søren Kierkegaard, *Either/Or*, Princeton 1971, 1. cilt, s. 141.

budur." Pek tabii hiç kimsenin Trezene'den ayrılmasına müsaade edilmez. *Iphigénie*'de der Barthes *Sur Racine* adlı çalışmasında, "bütün insanlar tragedyanın esiridir çünkü hareket yoktur." *Hamlet*'te karakterler, Wittenberg ile Paris arasında, Norveç ile Polonya (ve öbür dünya) arasında savrulur; Hamlet'in kendisi de Norveç'ten ayrılmak ister, İngiltere'ye gönderilir ve korsanlar tarafından kaçırılır. Gel gör ki her şey boşunadır; Fortinbras ve Horatio, Hamlet ve Laertes (ve tabii ki Hayalet), hepsi de büyük bir katliamı kutlamak için randevulaştıkları Elsinor'a giderler. Rosauras'ın atı kontrolünden çıkar ve "serbest kalan" at, Rosauras'ı doğruca Sigismundo'nun kulesine götürür; buna karşın, *Hayat Bir Rüyadır*'da zindan ve saray, tek gerçek uzamlardır ve bir bakıma da –"Danimarka hapishanesi" ya da *Bayazıt* tragedyasındaki saray gibi– aynı *uzam*lardır. "Nihai analizinde", –şeklinde sürdürür sözlerini Barthes– "tragedyayı var eden, trajik uzamdır... her tragedya, banal bir *iki kişiye yer yok* anlayışına dayanır gibidir. Trajik çatışma, bir uzam krizidir". Muhtemelen uzamın yeniden düzenlenmeşiyle ortaya çıkan uzam krizi, *fazla başarılı* sonuç vermiştir; mutlakçılık iddialarını aşırı ciddiye almıştır. Benjamin'e göre "Egemenlik teorisi, egemen imgesinin tiran olarak tamamlanmasını olumlar".[11] Bu doğrudur ve aynı durum saray için de geçerlidir: Ulus devletin (müphem sınırları ve dahili homojenlik yoksunluğuyla) güçlendirilmesinin ilk şartı, tartışma konusu olmayacak bir ağırlık merkezidir: Bu ağırlık merkezi basit, güçlü ve bölünmemiş olmalıdır; başka bir deyişle, burada gerçekten de "iki kişiye yer olmamalıdır". Saray uzamı budur; gel gör ki aynı nedenler, bunu tragedyanın da uzamı yapmaktadır.

Barok dönemi tragedyasının oluşumuna katkıda bulunan başka pek çok unsur olmasına rağmen ele aldığım iki unsur, benzer tarihsel mesajın taşıyıcılığını yapmaları bakımından muhtemelen en önemli olanlarıdır: Trajik biçim, ulus devletin oluşum sürecinin doğal uzantısı olan şiddetin paradoksal sonucudur. Modernitenin Avrupa edebiyatıyla ilk teması, öyle ki Avrupa edebiyatını *parçalarına ayırması*, trajik biçimin ufukta belirmesiyle başladı ve birkaç nesil içinde Avrupa dramasının temelini oluşturan değişmez müşterek nitelikler, büyük biçimsel mutasyonların hızla birbirini takip etmesiyle değişti. 17. yüzyıla gelindiğinde, Batı Avrupa tragedyası, her şeyin –söz ve eylem arasındaki ilişkinin, karakter sayısının, üslubun, zaman aralığının, kurgusal düzenin, uzamsal hareketin ve manzum formunun– tamamen de-

11 Walter Benjamin, *The Origins of the German Baroque Drama*, Londra 1977 (1928), s. 69.

ğiştiği üç ya da dört ayrı versiyonda vücut bulmuştur. Daha da açık söylemek gerekirse artık "tragedya" adına bile rastlanmamaktadır.

Evrim kuramının "türleşme" dediği şey, başka bir deyişle, bir zamanlar tek bir tanenin bulunduğu bir yerde farklı biçimlerin doğuşudur. Peki bu nasıl mümkün olur? Ayrı ulusal kültürler sayesinde mi? Doğrusunu isterseniz, bu soruya hem evet hem de hayır yanıtı verilebilir. Evet denebilir zira barok tragedyasının her bir versiyonunun, dayanağını özgül bir ulusal bağlamda –üç büyük Batılı ulus devletten birinde ya da Almanya'nın veya İtalya'nın nüfuz alanlarında– bulduğu aşikârdır. Ne var ki bu uzam *tek* bir biçimin varoluşu için idealse, halihazırda çokmerkezli ve homojen ve açıklamak zorunda olduğumuz mutasyonların dallanıp budaklanmasına fırsat yaratamayacak kadar *dar* olacaktır. Nasıl *tragédie classique* [klasik tragedya] nazarında Shakespeare, (Jakobenler bir yana) kaçınılması gereken bir saçmalıksa *siglo de oro* [Altın Çağ] İspanyası'nda da Alman *Trauerspiel* için yer yoktur. Morfolojik çeşitlilik, mutasyonların köklenmesi ve daha sonra edebi evrime katkıda bulunması için daha fazla kültürel "niş" ile ulustan daha geniş bir uzama ihtiyaç duyar.[12] "Evrimdeki kırılma noktalarının", der Jacques Monod, "yeni ekolojik alanların istilasıyla aynı zamana rastladığı iyi bilinen bir gerçektir".[13] Stephen Jay Gould da konuyla ilgili düşüncesini şu sözlerle ortaya koyar: "Yaşanabilir alanın büyüklüğü, çeşitliliği –belirli bir bölgede bulunan farklı türlerin sayısını– tamamen denetim altına alamasa da fazlasıyla etkiler."[14]

O zaman daha büyük bir yaşam alanına, Avrupa'ya bakmak gerekiyor ama hangi Avrupa'ya? Curtius, (daha sonra değineceğim) ilginç bir analizinde bir tür edebi düzeneği, Avrupa'nın geri kalanına hâkim olan edebiyata –çağımıza yön verdiğini düşündüğü İspanyol edebiyatına– dair seküler bir deveranı tasvir eder. Gelgelelim, Avrupa, Curtius'un dediği kadar birleşikse –ya da şöyle söyleyeyim, bariz bir İspanya etkisi altındaysa– İspanya ulus devletini sınırlayan ne varsa aynısı onu da sınırlayacaktır; başka bir deyişle, trajik biçimin İngiliz ve Fransız versiyonları için yer olmayacaktır. İhtiyaç

12 "Sonra" kelimesini "yüzyıllar sonra bile" anlamında kullanıyorum. Neredeyse aynı anda ortaya çıkan üç trajik çeşitlemeden İspanyol olan 16. ve 17. yüzyıl arasında, Fransız olan *âge classique* (Klasik Çağ) boyunca Avrupa hegemonyasıydı. İngiliz hegemonyası *Sturm und Drang*'dan 19. yüzyılın sonuna kadar sürmüştü. Benjamin biraz daha şanslı olsaydı 20. yüzyıl pekâlâ da *Trauerspiel*'in yüzyılı olabilirdi.

13 Jacques Monod, *Chance and Necessity*, Londra 1972, s. 121. Türkçesi: *Rastlantı ve Zorunluluk*, çev. Vehbi Hacıkadiroğlu, Dost, Ankara 1997.

14 Stephen Jay Gould, *Ever Since Darwin*, New York 1977, s. 136. Türkçesi: *Darwin ve Sonrası*, çev. Ceyhan Temürcü, Tübitak, Ankara 1998.

duyduğumuz Avrupa, kültürel sahnenin asli bir şekilde ayrışmasıyla birlikte bir kez daha Guizot'nun Avrupası'dır.[15] Dahası bu, Avrupa'nın herhangi bir ulus devletten basitçe daha "fazla" uzam sağladığından ziyade bilhassa *farklı* bir uzam sağladığı anlamına gelir: Süreksiz ve çatlak Avrupa uzamı, her biri tek biçimsel çeşitlilikte özelleşen (ulusal) alt uzamların oluşturduğu bir tür takımada işlevi görür.[16] Bu ulusal uzamlar, "içeriden" ve diğerlerinden ayrı olarak tek başına ele alınırlarsa değişkenler karşısında düşman izlenimi uyandırabilirler; tek biçime "yönelirler" ve alternatiflere tahammül etmezler. Öte yandan, aynı ulus devletler "dışarıdan" ve bir kıtasal sistemin parçaları olarak ele alınırlarsa çeşitliliğin *taşıyıcıları* işlevi görürler; (henüz) birleşmemiş bir Avrupa'da, akla hayale sığmayacak barok tragedyasının biçimsel galaksisine olanak tanırlar.

İngiltere bir ada olmasaydı, Shakespeare olur muydu? Kim bilir? Öte yandan, anakarada ve "mütevazı bir Latincesi ve çok az Yunancası" olan birinde ortaya çıkması gereken trajik biçimin bu dillere destan yenilikleri, Avrupa edebiyatının birliğini kaybetmekten ve geçmişini unutmaktan elde edeceklerinin kayda değer bir işaretidir.

Çerçevesini çizmeye çalıştığım bu uzamsal modelde coğrafya, artık "Avrupa ruhunun" –tarihsel– edimlerinin sessiz izleyicisi değildir. Avrupa uzamı, tarih sahnesinden bir kesit ya da bu sahnenin perdesi değil, bilakis tarihin daima saygın ve belirleyici bir *bileşeni* olmuştur; bu anlamda Avrupa uzamının, edebi biçimlerin, hiç de zamanın "gerektirdiği" gibi değil zaman "içinde" değiştiğini düşündürmesi son derece önemli ve belirleyicidir. En kayda değer dönüşümler, bir biçim, geniş bir zamana sahip olduğu için meydana gelmez; bu dönüşümler, doğru zamanda –kural olarak anlık vuku bulan– biçimin *çok fazla uzama* sahip olması dolayısıyla gerçekleşir. Şimdi barok tragedyasını bir kere daha düşünelim: Barok tragedyasının biçimsel çeşitliliğinin, geçen zamanın –ya da tarihin– bir ürünü olduğunu kim söylenebilir? Bir iki cılız ses dışında kimse: İngiliz tragedyası ve *Trauerspiel*, İspanyol draması ve *tragédie classique*, tüm bunlar çarçabuk kararlı bir ya-

15 "Bu uygarlığın tek bir devletin sınırları dahilinde oluşamayacağı ya da tüm yanlarıyla kavranan geçmişinde bulunamayacağı gün gibi ortadadır. Avrupa uygarlığı, bizzat kendi birliğini kursa bile muazzam çeşitliliğini yok sayamaz ve de tek bir devlette hiçbir zaman tam manasıyla zuhur edemez. Bu uygarlığın özelliklerinden bazılarını muhtelif bölgelerde görebilirsiniz; Avrupa tarihini inşa eden unsurları tıpkı İngiltere'de olduğu gibi Fransa'da, tıpkı İtalya'da ya da İspanya'da olduğu gibi Almanya'da da görmek zorundasınız. Guizot, *Histoire*, s. 5, 6.

16 Takımadalar, Ernst Mayr'ın klasik eseri *Systematics and the Origin of Species*'de, New York 1942. Coğrafi türleşme modelleri olarak öne çıkmaktadır.

pıya ulaşır ve verimsizleşip yok olana dek on yıllarca aynı kalırlar. Bir biçim, kendini yeniden üretmek için zamana ihtiyaç duyar; oysa uzam, bir biçimin ortaya çıkmak için en çok ihtiyaç duyduğu şeydir. Uzam, uzamlar, çokluk, komşu ve rakip kültürler, biçimsel olasılıkların keşfine neden olabilir ve gerçekten de bir tür vatani görev olarak teşvik edilebilir. Bir kez daha bölünmüş bir Avrupa uzamı görüyoruz.[17]

EDEBİYAT CUMHURİYETİ

Barok tragedyası, Avrupa çokmerkezliliğine dair ilk anlatımlar arasındadır. Bununla birlikte, bir başınalık ve ortak cehalet birkaç nesil boyunca etkisini sürdürmektedir: Kıta üzerinde etkili olmak için 18. yüzyılın sonuna kadar beklemek zorunda kalan Shakespeare, bu durumun bariz bir örneğidir. Kıta sistemi, hâlâ potansiyel bir sahnedir; orkestranın tüm elemanları yerli yerindedir lakin bu elemanlar arasındaki bağlantıyı ve uyumu sağlayacak şef henüz ortada yoktur. Dahası, kıtanın ilk tarihçisi Henry Hallam'ın dört cilt olarak hazırladığı *Introduction to the Literature of Europe in the Fifteenth, Sixteenth, and Seventeenth Centuries* adlı değerli çalışmasında ortaya koyduğu tabloya rağmen edebi Avrupa hâlâ parçalarının toplamıdır, daha fazlası değil.[18] Hallam, mükemmel bir zamanlamayla her on (otuz ya da kırk) yılda bir tarihsel sürekliliği kesip Batı Avrupa'nın beş büyük alanının her birini titiz bir incelemeye tabi tutar. Ne var ki uzamsal yakınlık, asla işlevsel etkileşime dönüşmez: Hallam'ın Avrupası, tek tek parçalarının mekanik bir toplamından başka bir şey değildir.[19] Söz konusu olan, iç bağlantılardan

17 Uzamsal dağılım ilkesi, edebi üsluplara, akımlara ve türlere uygulanır. Buradan yola çıkan Van Tieghem, Romantizm konusunda şu önemli hatırlatmayı yapar: "Avrupa Romantizmi'nden bahsederken bu üç edebiyatı [Alman, İngiliz ve Fransız edebiyatlarını] yeterli bir gösterge olarak saymak, onun zengin çeşitliliğini hafife almaktır; şu bir gerçek ki Avrupa Romantizmi'nin en karakteristik özelliklerinden birçoğu, bu temel edebiyatlardan daha az muayyen diğer edebiyatlarda ifadesini bulmuştur." Paul Van Tieghem, *Le Romantisme dans la littérature europèene*, Paris 1948, s. 115.

18 Londra 1837-1839, New York 1970.

19 Konuyla ilgili ilk örnek "History of the Literature of Taste in Europe from 1520 to 1550", ikinci örnek de "State of Dramatic Representation in Italy—Spain and Portugal—France—Germany—England" başlıklı bölümden alınmıştır. Mesele; çeşitli ulusal fasılların nasıl başladığıyla ilgilidir: "İtalyan komedyasının kaynağını, Plautus'u temel alan konularını kendine has üslubuyla nasıl ortaya koyduğunu zaten gördük..."; "Bu arada, tiyatro yazınında ünü dağları aşmış bir halk, kendi ulusal tiyatrosunu oluşturuyordu. İspanya'da da buna benzer birkaç girişim vardı..."; "Portekizli Gil Vicente, belki de yarımadadaki oyun yazarlarına öncülük etme şerefi için Torres Naharro'yla rekabet edebilir..."; "Fransa'da bu çağa ait gizem dolu ve ahlaki olanlar dışında herhangi bir özgün tiyatro yapıtı kaydına sahip değiliz..."; "Bu esnada Almanya'da Meistersinger Hans Sachs, sahne yolunda bereketli bir dere misali çağlamak için tek başına yeter de artardı...";

yoksun, geniş ancak organik olarak kırılgan bir yapıdır: Başka bir deyişle, Avrupa sisteminin gelişiminin yüzyılı aşkın bir süredir durma noktasına gelmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkan büyük klasik biçim yanlısı karşı taarruz için kolay bir avdır.

Şüphesiz –tamamen yaşadığımız çağın ürünü olan *Edebiyat Cumhuriyeti* metaforunun ima ettiği gibi– kültürlü Avrupa, asla *âge classique* dönemindeki kadar bir olmamıştı. Ne ki bu, çeşitliliğin bedeli olarak kazanılan bir birlikti. Çağın anahtar sözcüğünün semantik kaderini bir düşünün: kozmopolit. Johnson'ın 1755 tarihli *Dictionary of the English Language* adlı çalışmasında kozmopolit sözcüğü, "dünya vatandaşı" şeklinde tanımlanıyordu. Gel gör ki böylesi bir vatandaşlığa somut ve olumlu bir anlam vermek hiç de kolay değildir; nitekim birkaç yıl sonra, 1762'de Académie Française ters bir strateji izleyerek kozmopolit insanı *qui n'adopte point de patrie*, yani hiçbir ülkeyi sahiplenmeyen insan şeklinde tanımladı. Kozmopolit, her yere ait olmak yerine hiçbir yere aitti artık. Johnson'ın bütün gezegeni kapsayan bir tanımı hedefleyen yaklaşımına karşılık Académie tüm ulus devletleri sahneden silecek kadar ileri gidiyordu. "Kozmopolit", diyordu Leibniz, "insanlığın iyiliğini istiyorsa bir Fransız ya da bir Alman'ı karakterize eden şeye kayıtsız kalmak zorundadır".[20]

Peki "insanlık", 18. yüzyıl Avrupası'nın somut bağlamında ne anlama gelebilir? Benzersiz bir güç ve hırs duygusunun sirayet ettiği bir ulusal edebiyatın –bu defa soyut ve normatif olarak– idealleştirilmiş tasviri olması kaçınılmazdır. *Res publica Christiana*'nın tüm meşru vârislerinden sonra *République des Lettres*, Fransızcanın ruhun kutsal dili olarak Latincenin yerini alması gibi değil mi? "Klasik çağ", diye sözlerine başlar Paul Van Tieghem, "Fransa'nın edebi hegemonyasıyla aynı döneme rastlar: Onunla başlar ve onunla biter... Fransız ruhu, klasik ideali bünyesinde barındırır; öyle ki birçok Avrupa ülkesinde klasik olanla Fransız olan eşanlamlı olacaktır".[21] O hâlde Fransız edebi hegemonyası, Napolyon Savaşları'nın göstereceği gibi yalnızca edebi değildir. Avrupa'yı, Benjamin Constant'ın fetih ruhuyla ilgili olarak kaleme aldığı risalesinde ilan ettiği ulusal kültürlere ilişkin aynı

"Kutsal kitaba ya da efsanevi hikâyelere dayanan gizemler... İngiliz halkını eğlendirmeye devam ediyordu..." (*Introduction*, s. 601-608). Ulusal uzamlar arasındaki bağlantı, "bu esnada"ya ilişkin kronik yazım geleneğiyle kurulur; buradaki eşzamanlılık, yapısal bir etkileşim olmadığı anlamına gelmektedir.

20 Leibniz'in bu pasajı, 1697 tarihli bir mektuptan alınmıştır. Thomas J. Schlereth, *The Cosmopolitan Ideal in Enlightenment Thought*, Notre Dame 1977, s. xxiv–xxv.

21 Paul Van Tieghem, *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique*, Paris 1946, s. 67.

tekbiçimliliği dayatarak tekleştirmek için yapılan son girişimdir. Bu girişimin başarılı olmayacağı açıktır ancak her şeye rağmen bu tekleştirmenin tasarlanabilmesi, daha doğrusu *Fransa için* tasarlanabilmesi ilginçtir. Çünkü Fransa, Avrupa'nın kültürel tarihinde gerçekten eşsiz bir rol oynar. Bence bu konuda Erich Auerbach'a kulak vermek gerekir:

> "Romans unsurların *Mimemis*'e egemen olması, Romans edebiyatların –Avrupa ölçeğinde– Cermen olanlara kıyasla daha çok örnekte temsil edilmesindendir. 12. ve 13. yüzyıllarda şüpheye mahal bırakmayacak derecede Fransa, sonraki iki yüzyılda İtalya başı çekmiştir. 17. yüzyılda Fransa tekrar başa geçmiş ve sonraki yüzyılın yanı sıra en azından modern gerçekçiliğin doğuşu ve gelişimi açısından 19. yüzyılda da yerini korumuştur.[22]"

Buradaki ayrıntılara katılmayabilirsiniz ancak genel resme kayıtsız kalmak neredeyse imkânsızdır. İç öğelerini "medenileştirmek"le uğraşan ve dünyanın dört bir tarafında okunup taklit edilen fevkalade bir *kozmopolit* girişim olan büyük bir *ulusal* mekanizma olarak Fransız edebiyatı, Avrupa tarihinde gerçekten de eşsiz bir rol oynuyordu zira kıtanın dama tahtası üzerinde eşsiz bir ihtişamla hamle yapıyordu (dahası, talih kuşu da yanındaydı). Başka bir deyişle, başarısının sırrı, Fransa'nın ne "olduğu"ndan ziyade onun *diğerleri bakımından ne olduğunda* yatıyor. Fransa'nın büyük bir ulus devlet olması, her şeyden önce –Orta Çağ boyunca en yakın rakibi– İtalya'ya ve Alman hükümranlık alanına karşı üstünlük sağlamasına neden olmuştu. İspanya ve İngiltere'ye gelince, Fransa bu iki ülkeden daha kalabalıktır ve Fransız dili daha geçerlidir: Daha geniş bir izleyici kitlesi vardır; başka bir deyişle, daha fazla uzamda yer alır, daha fazla yaşama nüfuz eder, daha yaratıcıdır ve daha fazla biçim ihtiva eder. Kitaplar ve fikirler salyangoz misali yol alsa da Fransa'nın konumu belirleyicidir; Fransa tam burada, büyük Batı "X"inin kalbindedir. İspanya'dan Hollanda ve Almanya'ya ya da İngiltere'den İtalya'ya gitmek için Fransa'dan geçmek zorunludur; dolayısıyla tüm yeni fikirler Fransa'nın bilgisi ve ilgisi dahilinde yer değiştirdiğinden Fransa etkisini karşı istikamete ulaştırır. Ayrıca, edebî geleneği, bir Dante ya da Shakespeare, bir Goethe veya *siglo de oro* ile sınırlandırılmamıştır. Tekrar edilemez modellerin ağırlığını yaşamayan Fransız edebiyatı, diğerlerine göre daha çeviktir, daha çok masada oynanır ve Avrupa uzamında ortaya çıkan yeniliklere bahis oynamaya daima hazırdır. Ezcümle diyeceğim odur ki Fransa büyük bir ulus devlettir ama siyasi ya da iktisadi alanda asla he-

22 Erich Auerbach, "Epilegomena zu Mimesis", *Romanische Forschungen*, 1954, s. 13, 14.

gemonya kuramamıştır; mütemadiyen baskı altında olan bu ebedi ikinci en iyi, Avrupa rekabetinde başarılı olmak için gereken ilave uyaranları bulma umuduyla kültür alanında aşırı yatırım yapmış olabilir. Bu durumda Fransa'nın başarısının ardında ikinci bir neden daha vardır. Ona da az sonra döneceğim.

ROMAN DEVRİMİ

Avrupa romanı nerede başlar? *Picaro*ların [serseri haydutların] keşfedildiği ve *Don Kişot* ironisinin yükseldiği İspanya'da... Tutkunun göz alıcı yanlarını ortaya çıkaran Fransa'da... Ruhani otobiyografinin ölçülü sadeliğinin göze çarptığı İngiltere'de (ve Almanya'da)... İtalya'da ve başka pek çok yerde bolca bulunan barok maceralarında... Ya da belki Hollanda'da Vermeer'in ışık saçan, hayat dolu gündelikliğinde veya Rembrandt'ın vakur duruşu ve çekingen bakışlarında...[23]

Avrupa romanı nerede başlar? Bu soruyu soran biri, edebiyat tarihini, nizami mesafeye sahip basamakları olan bir çeşit "merdiven" gibi görmektedir. Biz yine de evrim kuramından farklı bir metafor ödünç almalı ve edebi gelişmeyi, bir arada var olan ve çatallaşan, çakışan ve zaman zaman da birbirini engelleyen ama ne zaman biri kırılsa yerini daha kalın ve güçlü bir organizma ile doldurmaya hazır dallarıyla büyük bir fidan olarak düşünmeliyiz.

Avrupa romanı nerede başlar? Bunu kim biliyor ya da bu kimin umrunda? Ne ki hayatta kalmayı ve yetişmeyi başardığı yeri bilmek, işte bu yerinde olur ve biz bunu biliyoruz: Avrupa. Roman, Avrupa takımadasında, diğer bir deyişle, farklı yolların aynı anda keşfedilmesine izin verecek kadar süreksiz bir uzamda ayakta kaldı. Avrupa ormanlarında, ulusal edebiyatların ördüğü kalın ağda gelişti: Burada her yeni girişim, hemen dolaşıma girer ve artık yüzyıllarca unutulmayı göze almaz. Bu noktada çeşitlilikle etkileşim,

23 Bu sayfaların yazarı için oldukça önemli olan sonuncu hipotez, başka bir vesileyi beklemek zorunda kalacak. Bununla birlikte, romanın kökenleri üzerine bir tartışmada, bu iki Hollandalı'nın varlığı tesadüf değildir. Romanın ana teması –burjuva özel alanı– bir asırdan uzun bir süredir dünyanın ekonomi merkezi de olan 7. yüzyıl Hollandası'nda nihai şeklini alır. Aslında bu, romanın Hollanda'da ortaya çıkması durumunda tamamen mantıklı olurdu fakat bildiğimiz kadarıyla durum hiç de öyle değildi. Peki neden değildi? Muhtemelen bu, gündelik olayların görsel temsilinin bu denli başarılı olmasındandı. Benzer sembolik biçimler arasında (tıpkı benzer hayvan türleri arasında olduğu gibi) kaçınılmaz bir rekabet vardır ve eğer bunlardan biri yeni bir tarihsel deneyimi "yakalarsa" rakip biçimlerin ömrü gittikçe kısalır. Öte yandan, bir "Hollanda" romanı, hangi dilde yazılırdı? Flemenkçe mi? Frizce mi? Bir Alman lehçesiyle mi? Belki de Fransız? Latince bile diyen çıkar mı? (17. yüzyıl Hollandası'nın dilbilimsel heterojenliği üzerine bkz. Simon Schama, *The Embarrassment of Riches*, Berkeley 1988, s. 57.)

güçlerini birleştirir ve Hallam'ın parataktik Avrupası'ndan ve Fransız Edebiyat Cumhuriyeti'nden sonra bu, tam anlamıyla, Avrupa edebi *sistem*inin devridir. Ne Avrupa edebiyatının ne de yalnızca ulusal edebiyatların, tabiri caizse Avrupa ulusal edebiyatlarının devridir bu.

Demek ki bir evrim ağacı olarak Avrupa romanının gelişiminden bahsediyoruz. Fernand Braudel, bu konuyla ilgili şöyle bir değerlendirme yapar:

> "Tüm sektörler burada birbirine bağlanmıştır ve hepsi o kadar gelişmiştir ki sıkışma ya da tıkanma tehlikesi yoktur. Hangi yönü seçerse seçsin veya karşısına hangi somut fırsatlar çıkarsa çıksın Avrupa romanı, yola çıkmaya hazırdır... Büyüme hızı ise yarışı önde götüren yarışçıyı yakalayan daha yavaş yarışçıların hızında olacaktır."[24]

Burada bahsedilen Avrupa romanı mı? Tam olarak değil, Braudel, burada küçük bir hile yapıyor; Sanayi Devrimi'nin mekaniğini tarif ediyor ve pek tabii ki "İngiliz ekonomisi"nden bahsediyor. Öte yandan, genel örüntü, geç 18. yüzyıl romanının yaşadığı ani dalgalanmalar için de geçerlidir. Batı anlatısına bir asırdan fazla bir süre boyunca egemen olacak tüm biçimler, yirmi yıl içinde çarpıcı bir hızla kendi başyapıtını üretir. Gotik romanda 1794 yılında yayımlanan *The Mysteries of Udolpho*, Bildungsroman'da 1796 yılında yayımlanan *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları*, yetişkin romanında 1809 yılında yayımlanan *Gönül Yakınlıkları* ve tarihsel romanda 1814 yılında yayımlanan *Waverley* başyapıt niteliğindedir. On beş yıl sonra Austen ve Stendhal, Mary Shelley ve Puşkin, Balzac ve Manzoni ile birlikte temel biçimlerdeki hemen hemen tüm ana çeşitlemeler de başyapıtlar arasındaki yerini almıştı.

Bu, yeniliklerin ama uzun vadeli sonuçları olan uzun süreli yeniliklerin oluşturduğu bir sarmaldır: İnanın abartmıyorum, burada gerçek bir "roman devrimi"nden söz ediyorum.[25] Edebiyat da ekonomi gibi kalkınması için gereken –(büyük ölçüde) yeni bir yazar, kadın romancı ve hızla büyüyen bir okuyucu kitlesi; birbirlerini iyi tanıyan ulusal çeşitlemeler bloku ve muazzam bir morfolojik esnekliğe sahip Anglo-Fransız merkez; yeni bir dağıtım

---

24 Fernand Braudel, *Civilisation materielle, économie et capitalisme*, III. cilt, 6. kısım, *Le Temps du monde*, Paris 1986.

25 İnsanlar, sanayi gibi romanın da 19. yüzyıl boyunca belirli bir noktada kalmaya mahkûm olduğunu ve iyi ya da kötü yeni bir medeniyetin özünü temsil ettiğini fark etmişlerdir. Bu andan itibaren yetenekli bir genç adam, artık büyük bir tragedya yazmayı değil, mükemmel bir roman yazmayı hayal edecektir; yaşlı adamlara gelince, Goethe, modern bir romanın niteliklerini taşıdığından emin olmak için *Wilhelm Meister*'i kırk yılda üç kez yeniden yazacaktır.

sistemi (gezici kütüphane) ve daha önce gelişmiş, ayırt edilebilir basit bir kanon gibi– önkoşulları 18. yüzyılın sonlarına kadar oluşturmuştur. Dahası, talih kuşu, romana doğru zamanda doğru fırsatı sunarak tarih sahnesinin semalarında uçmaya başlar: Fransız Devrimi. Öte yandan, siyaset topunun, edebiyat topuyla çarpıştığı ve kendi rotasını onun rotası üzerinden geçirdiği bir mekanik evren düşünmeyin sakın. Aslında bu, siyasal alanın tüm kıta için sembolik sorunlar yarattığı, edebi alanın ise bu sorunları ele alıp çözmeye çalıştığı, uyaranlarla ve yanıtlarla dolu canlı bir sistemdir. 1789 ve 1815 yılları arasındaki travmatik ve hızla akan yıllarda, insan eyleminin anlaşılmaz ve tehdit edici hâle geldiği –böylece anlamını yitirdiği– görülür. "Tarih bilinci"ni yeniden oluşturmak, çağın en önemli sembolik görevlerinden biri hâline gelir ve romancılar bu görev için biçilmiş kaftandır çünkü bu görev, (modernitenin patlamaya hazır yeni ritmini yansıtan) büyüleyici hikâyelerin yanı sıra (ritmi bir yöne ve şekle sokan) derli toplu hikâyeleri bulmayı gerektirir.

Tarihsel bir senaryo yazmanın zorluğu, tam da bu nedenle her düzeyde biçimsel yenilenmeye dönük büyük bir talih olarak karşımıza çıkar. Misal yeni zamanların gizemli mizacı, gerilim tekniklerine dahil edilmiş ve anlatının çözümü ile oluşturulan geriye dönük anlamlılıkla yerine oturtulmuştur. Somut karakterler arasında duygusal bir çatışmaya dönüşen siyasal ve toplumsal mücadele, tehlikeli derecede soyut olan doğasını kaybeder (ve mutlu sonla bitmez). Dillerin ve ideolojilerin çoğalması, (romanvari tefrikaların en tipiklerinden olan) bilgiye dayalı sohbetin vasat üslubu ve bilge anlatıcının herkese ulaşan sesi ile nihayetinde durdurulur.

Her problem, teknik bir aracı harekete geçirir, bu araç problemi çözmek ya da hiç olmazsa kontrol altına almak amacıyla geriye dönük bir tepki üretir. Bu, çokyönlü bir sembolik kırılmanın yarattığı boşlukları doldurmak ve modern tarihin kaybettiği *antropomorfizmi* yeniden canlandırma çabasıdır. Hâl böyle olunca, amaçların heterogenezine dair güzel bir örnekte Avrupa romanı, böyle yaparak antik çağların anlatı mirasını reddeden ve okurları daha da gelecekte canlandıran yeni hikâyelerin sonsuzluğunu keşfeder. Bu girişimin maliyeti, birkaç nesil sonra netleşir. Birazdan bu konuya döneceğiz.

Edebi evrimin düzensiz ritmi: Bu yeni biçimin pek çok bileşenini bir araya getirmek iki yüzyıl sürmüştü; konjonktürün baskısı altındaki bir kuşak, ya da hemen hemen bir kuşak, daha önce istisnai başarıların (sözgelimi *Clarissa*'nın ya da *Werther*'in başarısının) yerini sürekli bir iletişim akışına bıraktığı modern "gerçekçiliğin" kıtadaki birliğini oluşturmak için yeterli

olacaktır. *Âge classique*'in yalnızca okumuşların cılız tabakasını yarattığı bu birleşme, bu nedenle sadece birkaç on yıl sonra roman devrimiyle başarılır. Neden? Yalnızca konjonktürel nedenlerden dolayı: *Âge classique*'in, Fransız Devrimi'nin romana verdiği fırsata benzer bir fırsatı olmadı mı hiç? Pek sayılmaz. Aslında konjonktür, uzun vadeli değişimin gerekli bir bileşenidir ancak asla yeterli değildir ve iki dönemin en tipik anlatıları *–conte philosophique* ve *Bildungsroman–* bu iki farklı kaderin yapısal nedenlerini ortaya koymaktadır. *Conte philosophique*'in iğneleyici ve lakayıt olay örgüsü, tamamen felsefi soyutlamaya tabi olduğundan anlatının etkisini kırmak için tasarlanmış gibidir; Bu, filozoflar tarafından filozoflar için yazılmış bir romandır ve kendisiyle girdiği savaşta, eleştirinin kıvrak zekâyı yansıtan dili, okuyucuları hikâyenin anlamını sürekli sorgulamaya zorlar. Buna karşılık, *Bildungsroman*, genellikle saf düşünümsel aklın barındırdığı isyankârlıkta sonsuz anlatı potansiyeli taşıyan gençliğin muammalarından yararlanır. Burada hikâyeleme, en az yorum kadar konuyla alakalıdır ve değişimden şaşkına dönmüş bir toplumun istediği tam olarak şudur: anlatı yapılarının içinde ve dışında ortaya çıkan, neredeyse bilinçsizce ve olasılıkla tartışmasız bir *kanaat* yardımıyla benimsenen bir dünya görüşü. Kaldı ki *conte philosophique*'in kozmopolit çevikliği söz konusu olduğunda ulusal boyut, konuyla bir ilgisizdir, hatta bayağı kaçabilir; gelgelelim, Avrupa uluslarını ve ulusalcılıklarını icat ederken *Bildungsroman*'ın bütünüyle ulusal topluluğa dayanan toplumsallaştırma hikâyeleri, bu yeni durum için çok daha yerinde bir tasarruftur.[26]

Daha derli toplu bir şekilde ifade etmek gerekirse, *conte philosophique*, Avrupa'nın tamamı için (Fransızca) bir biçim sunmuştu; *Bildungsroman* ise her bir ulusal uzama uyum sağlayacak kadar esnek (Avrupalı) bir biçim. Dahası, bu uzamı, onu sarayın dar koridorlarının bir hayli ötesine genişleterek tasvir etmek, coğrafi olandan toplumsal olana kadar geniş bir keşif sürecini başlatmak demektir: pek çok pikaresk ustası, tarihsel romana dair yerel bilgi, yetişkin romanlarının yarattığı duyguların fenomenolojisi, *Bildungsroman*'ın toplumsal deviniminin evreleri... Romanın nadiren de olsa hâlâ bir merkezi varsa –"yüz binlerce romanın şehri", aşırılıkların ve melodramın dünyası Paris–, bu artık kural değildir. Dickens dışında, İngiliz anlatısının ritmi ve problemleri, kırsal bölgelerin yaşam tarzına doğrudan

26 Romanın ulusal kültürlerin kurulmasına katkısına ilişkin oldukça ikna edici bir değerlendirme için bkz. Benedict Anderson, *Imagined Communities*, Londra 1983, s. 30-39. Türkçesi: *Hayali Cemaatler*, çev. İskender Savaşır, Metis, İstanbul 1993.

bağlıdır; bu nedenle, İngiliz anlatısının başyapıtı –*Middlemarch*– adını vasat bir taşra kasabasından alır. Rus romanı, Batı Avrupa ile hareketli sınıra sahip olan Petersburg ile neredeyse uçsuz bucaksız bir kırsal bölgenin başkenti olan Moskova arasında salınırken, Almanlar ve İtalyanlar yerelleşmenin daralttığı ve yoksullaştırdığı bir dünyayı anlatıyor.

Ayrıca, başkentin emsalsiz oluşunun açıkça vurgulandığı eserlerde bile –sözgelimi *Kırmızı ve Siyah*, *Sönmüş Hayaller*, *Duygusal Eğitim*– değeri, daima daha geniş bir denklem boyunca sabitlenmiş nispi bir nitelik taşır; Paris, genç kahramanlarının annelerini, kız kardeşlerini, dostlarını ve ideallerini kaybettikleri ve yenilseler bile sonunda geri dönecekleri taşrayla kurduğu etkileşimle anlam kazanır. Dolayısıyla saray mutlak uzamken Paris artık mutlak bir uzam değil yalnızca bir ulusun başkentidir, oysa sarayın varlığı asla unutulamaz. Roman, prenslerin yıkılışına yol açan "Tragick Scaffold"u kurmak için dikey eksen boyunca çalışmak yerine, bir ülkeyi tüm uzantısıyla kaplayabilen ağı örmek için bir tür edebi demir yolu misali yatay bir şekilde ilerler. 19. yüzyılın sonunda görev başarıyla tamamlanmıştır.

KUZEYBATI GEÇİDİ

Çokmerkezli bir Avrupa'dan, evrim ağaçlarından ve edebi aktarımlardan bahsettim. Curtius, *Europäische Literatur* adlı çalışmasında rotasını aynı yöne çevirmiş gibidir:

> "Fransız edebiyatı ve kültürü, 1100 yılından 1275 yılına (*Roland Destanı*'ndan *Roman de la Rose*'a) kadar diğer tüm uluslara örnek olmuştur. 1300 yılından sonra edebi önderlik, Dante, Petrarca ve Boccaccio ile birlikte İtalya'ya geçer... İtalya'nın Fransa, İspanya ve İngiltere'yi etkisi altına aldığı bu dönem "İtalyanizm" çağı olarak bilinir. 16. yüzyılla birlikte İspanya'da *siglo de oro* başlar ve İspanya, bir asırdan uzun bir süre boyunca Avrupa edebiyatlarına yön verir... Fransa, ancak 17. yüzyılda 1780 yılına kadar meydan okunamayacak bir üstünlüğe yeniden ulaştığında İspanyol ve İtalyan etkisinden kurtulur. Bu esnada İngiltere'de 1590 yılı gibi erken bir dönemde muazzam bir şiir akımı ortaya çıkar lakin bu, yalnızca 18. yüzyılda Avrupa'nın geri kalanının ilgisini çekecektir. Almanya'ya gelince, hiçbir zaman büyük Romans edebiyatların rakibi olamadı. Almanya, Goethe çağının başlamasıyla sahneye çıkacaktır; bundan önce Alman kültürü, genellikle dış etki altındadır ve asla kendi nüfuzunu kullanamaz."[27]

27 Curtius, *Europäische Literatur*, s. 44.

Gerçekten çok ilginç bir paragraf: Curtius'un, ulus devlet meselesine değindiği çok az sayıdaki paragraftan biri. Peki bunlar hangi devletler? Fransa, İtalya, İspanya, yine Fransa: yani "Romania" (ve sınırları dahilinde, yedi yüzyılın dördünde Fransa). Bu modelin açılması, yalnızca bir zevahirdir; gerçekten de 1100 yılından 1780 yılına kadar Latin dünyası, edebi hegemonya üzerinde tekel kurmuştu. Peki ya "1780" yılından sonra?

Elizabeth devri, Curtius için zaten bir bilmecedir ama olur da bu bilmece çözülemezse, İngiltere'nin yalıtılması istenerek hiç değilse rafa kaldırılabilir. Bununla birlikte, Goethe çağı kapıya dayandığında, *Europäische Literatur* tamamen durur, çünkü açıklayıcı gücü doğal akışını sürdürmektedir. Alternatif bir yol yoktur, Curtius'un Avrupası, modern dünyayı fiilen kabul edemez, hatta kuzey ikliminden hiç hazzetmez. Bizim durumumuz ise kesinlikle tam tersidir; mutlakiyetçiliğin geleneğe karşı saldırısıyla başlar, 1789 mücadelesiyle yükselir, "Romania" dünyasını ardına bakmaksızın terk eder, Manş Denizi'ni, Ren Nehri'ni geçerek yazları Travemunde'ye demir atar...

Bu yeni eski dünyada Otuz Yıl Savaşları'nın ardından büyük Romans edebiyatların üçte ikisi, hegemonya kurma şansını sonsuza dek kaybetmiştir. İtalyan edebiyatı, İtalya henüz ulusal birliğini sağlayamadığı ve eğitimli olsa da taşra kültüründen öteye geçemediği için yeni Avrupa standartlarının altında kalmış ve yeni Avrupa'nın ihtiyaçlarını karşılayamamıştır. İspanyol edebiyatı için durum tam tersidir; İspanya bir ulustan daha fazlasıdır ve Kıta Amerikası'nda kurduğu imparatorluk, onu Avrupa meselelerinden uzaklaştırmıştır. Avrupa edebiyatı birlik olmayı başardığında artık klasik ve Romans adı geçmişte kalmış, burjuvazi ortaya çıkmıştır; önce İngiliz, Fransız ve Alman olmak üzere kuzeyin romanları, ardından Rus romanları tarih sahnesindeki yerini almıştır.

Bu coğrafi yönelim, Aydınlanma sonrası tragedyası açısından daha belirgindir, bilhassa barok uğrağı anımsandığında. Ardından, İngiltere'de Reformasyon'un ve Racine üzerindeki Jansenizm etkisi, İspanya, Fransa, İtalya ve Almanya'daki Cizvit ateşiyle büyük oranda dengelendi ancak 18. yüzyıldan itibaren, Protestanlık neredeyse tüm sahneyi işgal etmişti. Romans tragedyası gözden kaybolurken Almanya, –Lessing, Schiller, Hölderlin, Kleist, Büchner, Hebbel, Wagner, Hauptman vs. ile– bir asırdan uzun bir süre boyunca gerçek bir trajik buluş tekeline sahip olacaktır. Bu kuzeydoğulu akımı, 19. yüzyılın sonunda daha da belirginleşir; artık Norveçli Ibsen'in,

İsveçli Strindberg'in ve Rus Çehov'un zamanıdır.[28] Önce dışavurumculuk, daha sonra Brecht ile yeniden Alman bölgesindeyiz.[29]

Burada birbiriyle iç içe geçmiş birçok süreç görülür. Edebiyat, zengin bir yapıya kavuştuktan sonra Akdeniz'i terk ederek Manş Denizi, Kuzey Denizi ve Baltık Denizi'ne yönelir. Romanvari "gerçekçilik", klasik dünyanın hatıralarını uzaklaştıran ve ona kıyasla yavan (ama varlıklı) burjuva mevcudiyetini güçlendiren bu hareket olmadan çok daha zor olurdu. Gelgelelim, "gündelik olanın ciddiyetle taklidi", Auerbach'ın ünlü formülünde yankılanır. Hollandalı ressamlar tarafından yapılan natürmortlardaki sade peynirleri anımsayın, Robinson'un adasında yeniden zuhur eden, batıktan gereğince kurtarılan peynirleri. Bu, *Genç Werther'in Acıları*'nda Lotte'nin, *Yaban Ördeği*'nde Hjalmar'ın tereyağlı ekmeğidir, hatta Tony Buddenbrook'un nişan sabahında yediği tereyağlı (ve ballı) ekmektir. Vauquer pansiyonunun solmuş mobilyası, Flaubert'in sayfalarındaki nispeten gereksiz levazım, Ibsen'in salonlarının kasvetli mobilyalarıdır...

Öte yandan, (burjuva değerler sisteminin anahtar ifadesi olan) bu şiirsel metanetin bir bedeli vardır: Akdeniz'i yitiren Avrupa edebiyatı, macerayı da yitirir. Avrupa edebiyatının selameti, onu bilinmeyenden mahrum bırakır. Akdeniz'de "uygarlıklar ordularıyla genişlemişti; bu uzamda sayısız macera hikâyesi ve uzak diyarlardan efsaneler yayıldı...".[30] Kuzeyde bunun çok azı için büyülü gerçekçiliğin beklenmesi gerekecek, çoğunlukla Fransa'nın güdümünde İspanyolca ve Portekizce eserler kaleme alınacaktır. Şüphesiz edebiyat sahnesine yeni bir kıta girmiştir artık, ne var ki bu kıta, muhtemelen hâlâ iç denize sadık bir muhayyelin intikam duygusunu yansıtacaktır.

---

28 19. yüzyılın büyük edebi savaşı –trajik olanla roman gelenekleri arasında cereyan eden ve büyük Ibsen ihtilafıyla doruk noktasına ulaşan çatışma– bile neredeyse tamamen "Romania" sınırları dışında vuku bulmuştur: Fransa ve İngiltere trajediye karşı siper alırken, Almanya ve İskandinavya karşı saflarda yerini aldı; Rusya ise, ikisinin arasında bir yerdeydi.

29 Dolayısıyla tragedya, henüz ulusal birliğini sağlayamayan tek kuzey kültüründe 18. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar egemen olan biçimdir. *Betrachtungen eines Unpolitischen* kitabında da gördük ki "Almanya," fiziksel anlamda Otuz Yıl Savaşları'ndan 1945 yılına kadar, sembolik anlamda daha da fazla bir süredir "Avrupa'nın savaş alanıdır". Modern Avrupa'ya ilişkin tüm politik değerler ve karşı değerler, Almanya'da bunların temsilini *sub specie tragica* (trajik türler altında) neredeyse kaçınılmaz kılan metafizik bir saflığa ulaştı. *Emilia Galotti*'nin acımasız burjuva dürüstlüğü ve *Don Carlos*'un soyut politik idealizmi, *Danton'un Ölümü*'nün Jakoben organikçiliği ve *Herod ve Marianne*'in ele avuca sığmaz hamaseti, *Halka*'nın kasvetli mitsel çekiciliği ve Brecht'in *Lehrstücke*'sinin kararlı Stalinizmi; nesiller birbirini takip ederken Alman dramının hikâyesi, Avrupa'nın ideolojik tarihinin en uç aksi olmuştur.

30 Louis Gillet, *Dante*, Paris 1941, s. 80.

Şimdi başka türlü biçim almış, biraz daha geniş ve Romans kültürlerin bazılarının –iktisadi gerileme ve dinsel gericilikten en çok etkilenenlerin– sessizliğinin kuzeyin üretkenliği ile dengelendiği bir Avrupa söz konusudur. Öte yandan, bir edebiyat için aslında hiçbir şey değişmemiştir çünkü o, her iki dünyaya da aşinadır ve birkaç geleneksel rakibi ortadan kaldıran kuzeye doğru bu büyük kayış, aslında bu edebiyatın Avrupa sistemi içindeki konumunu daha da güçlendirmiştir. Fransız edebiyatıdır bu; "Romania"nın tek vârisi; zira Romans geçmişin tek sahibi Fransa'da edebiyat, büyük bir modern devlet mantığıyla el ele vermiş (buradan *tragédie classique* ortaya çıkmış), kapitalist ekonomiyle işbirliği yapmış (19. yüzyıl gerçekçiliği kendini göstermiş) ve Baudelaire ile birlikte modern şiiri yaratacak tarihin gerçek palimpsesti metropolüyle güçlerini birleştirmişti. Bu varlık, yalnızca ikiyüzlü bir şehirde doğabilirdi; bizzat hilekâr, "komik ve görkemli", kabaca çağdaş ve meydan okurcasına klasik: Bu şehirde "muzır şeytanlar / işadamları gibi uyanırlar, ağırdan" ve yaşlı bir kambur, aynı zamanda anka kuşudur, tıpkı kasabanın eteklerinde uzanan bir kıracın Troya Ovası olması gibi. "Yeni yapılar, yapı iskeleleri, taşlar / o eski mahalleler, benim için bir alegori hâline gelir..."

Burjuva kuzeye doğru bir hareket vardır. Fransa'nın (ve Paris'in) sürekliliği de sağlanmalıdır. Nihayet Avrupa sistemi, bir merkezi olmadığını dillendirir. Ufak ufak büyüyen ve birkaç yüzyıl sonra bir bütün olarak Avrupa'nın kaderini çizen emperyal bir yıkımla karşı karşıya kalan Avusturya edebiyatının meşhur teması budur.[31] Latincenin 19. yüzyıla kadar hâlâ resmî bürokratik dil olduğu ve daha sonra yerini korkunç bir Almancaya bıraktığı Habsburg İmparatorluğu'nda merkezin kaybı, her şeyden önce dilin parçalanması demektir. Hofmannsthal'ın Chandos'una göre bu, göstergeler ile şeyler arasındaki boşlukların keşfidir; Malte Laurids Brigge'ye göre her kelimenin ardında pusuda bekleyen gizli anlama yönelik kaygıdır; Schnitzler'e göre ise saldırgan dürtülerle kusursuz davranış tarzı arasındaki çılgın tutarsızlıktır. *Radetzky Marşı*'nda Saraybosna'dan gelen haberleri selamlayan Macarca anlaşılmaz hakaretler; *Niteliksiz Adam*'da, imparatorluktaki pek çok dili yeniden birleştirmeye can atan "paralel faaliyet"in görkemli safsata-

31 "Miras olarak" diye sözlerine başlıyor genç Hugo von Hofmannsthal, "Antik bir Avrupa karası aldık, burada iki Roma imparatorluğunun halefleriyiz ve istesek de istemesek de kaderimize katlanmak zorundayız..." Bu pasaj, Curtius'un 1934 yılında kaleme aldığı *Hugo von Hofmannsthal und Calderon* adlı makalesinden alınmıştır. Curtius, tahmin edeceğiniz gibi Avusturalya'nın Romalı-emperyal imgesiyle mükemmel bir uyum içindedir ve Hofmannsthal da onun için gerçekten 21. yüzyılın en tipik Avrupalı yazarıdır.

sı; Kafka'da, Kutsal Kitap'ın çok fazla ve çok farklı anlamının neden olduğu vahim tükenmişlik.

Bu edebiyatın söylediği, aslında Avrupa çapında yaşanıyor. Yenilik meşalesinin elden ele dolaşsa da daima tek olduğu kıtasal geçiş metaforunu terk etmeliyiz. 20. yüzyılla birlikte *kutuplaşma*nın ortaya çıktığını görüyoruz: Bu anlamda her biçimin teknik potansiyelini radikalleştiren ve olağanüstü sonuçlara yol açana kadar –Adorno'nun sözleriyle "herhangi bir şekilde uzlaşmayı reddeden" sonuççuluk– durmayan eşzamanlı ve çelişen girişimler vuku bulmaktadır. Guizot'nun Avrupası'nın temel taşlarından biri olan uzlaşma eğilimi burada sona erer:

> "Birbirini yok edemeyen çelişen ilkelerin bir arada var olması ve ortak bir düzen üzerinde zımnen anlaşmaları kaçınılmazdı. Bu ilkelerin her biri, iyi tanımlanmış sınırlar içinde kısmen gelişmeyi dolaylı olarak kabul etmiş oldu... Burada antik uygarlıkları karakterize eden bu acımasız mantıktan, bu vakur cesaretten eser yoktur."[32]

Cesaretten eser yok mudur? Doğru, gerçekçi anlatı için ne kadar da doğru bir yorum. Peki ya modernizm için?

ESKİ DÜNYANIN YENİ UZAMLARI

Kutuplaşma... James Joyce ve Franz Kafka: 20. yüzyıl romanının en büyük yenilikçileri. Bu, –roman devrimininin ilk on yıllarında olduğu gibi– bu iki yazarın aynı istikamette ilerlediği anlamına mı geliyor? Hiç de değil. Birbirlerinden habersiz olsalar da başyapıtlarını aynı aylarda yazmaya başlarlar ama *Dava* gizli ve monolojik bir hukuk hikâyesini anlatırken *Ulysses*, çoksesliliğin şamata yaratma özgürlüğünü tercih eder. Birinde bilinçakışının her yeri saran coşkusuyla, diğerinde metin yorumlamasının ürkek kurnazlığıyla karşılaşırız. Bütünselliğin ironisi, alegorinin korkunç ciddiyeti. Bir metropol ruhunu yansıtan özel uzam; mahkemenin halka açık, dinî-siyasi alanı... Romandan şiire geçersek, her ikisi de 1922 yılında yayımlanan *Waste Land* ve *Duino Ağıtları*, tam olarak benzer biçimlenimi tekrar ederler. Tüm çağlardan parçalar, Eliot'ta sonsuz derecede anlamlı bir süper dilde yığılmışlardı; Rilke'de bugünün makul dilini bulma ümidiyle tüm çağrışımsal cazibeden vazgeçilmişti. Ortada binlerce kelime olmasına rağmen onları dile getirecek bir ses yok; burada, birkaç doğru kelimeyi boşuna arayan bir ses var, çok yakında.

---

32 Guizot, *Histoire*, s. 38, 40.

Kutuplaşma örüntüsü, görsel sanatlarda da izlenebilir (Picasso ve Kandinsky, Chagall ve Klee); nitekim fikir olarak ilk kez, Schoenberg ve Stravinsky'nin muhalefeti çerçevesinde hazırlanan *The Philosophy of Modern Music* kitabında dillendirilmişti. Gelgelelim, örnekleri çoğaltmak yerine kendimize şu soruyu soralım derim: Tüm bunlar neden oluyor? Aynı teknik biçimlenimin bu beklenmedik ısrarının tekrarlanmasının nedeni nedir? Tarihsel diyalektiğin yasaları, burada –Benjamin ve Adorno'nun önerdiği gibi– işliyor mu?[33] Eğer durum buysa, kutuplaşma, edebiyat tarihinde kural olmalıdır; halbuki sıradışı bir istisna olduğundan o dönem açıkça sınırlandırılmıştı. O hâlde yüzyılın sonunda sanat dünyasının gerçekten eşsiz radikalizminden yardım istenmeli midir? İyi hoş da bu radikalizmin sebebi nedir? Belki de en iyisi bir kez daha, aşırı biçimlerin dikkate alınması gerektiği zamanlarda "bu aşırı değerlerin kendisinin yapısal niteliğini ya da anlamını" değil, bir bütün olarak sistemin koşullarını ve davranışını sorgulayan evrim kuramına dönmektir. "Sistemler bir kez ortaya çıktıklarında olanağın tüm sınırlarını irdelerler. Çeşitliliklerin çoğu burada işlemez; en iyi çözümler ortaya çıkar ve çeşitlilik azalır."[34]

Sistemler bir kez ortaya çıktıklarında; tamam işte, biz de zaten modernizmin başlangıcını tartışıyoruz. Gel gör ki Gould, hemen bir ekleme yapar: Muayyen dünya ne kadar "boş" ise "ilk deneyim" o kadar çeşitli ve aşırıdır. Bu tarif, Braudel'in "doldurulmuş bir dünya" formülünde halihazırda yüzyıllardır var olan 20. yüzyıl Avrupası'na nasıl uygulanabilir? Tabii ki, tüm Avrupa'nın eşit derecede dolu olmadığını ve modernizmin, Joyce'un Dublin'i veya Kafka'nın Prag'ı gibi –olmayan devletlerin başkentlerini– alışılma-

33 "Felsefi tarih ve köken bilimi, –bu karşıtlıkların olası tüm anlamlı yanyanalıklarının özeti olan– fikrin biçimlenimini, en uç noktalarda ve gelişim sürecinin gözle görülür aşırılıklarında ortaya çıkaran biçimdir. Bir fikrin temsili, içerdiği tüm aşırılıkların sınırları fiilen keşfedilmediği sürece başarılı addedil[emez]. Walter Benjamin, *The Origin of German Baroque Drama*, s. 47. Adorno'nun *The Philosophy of Modern Music* (Londra 1973) adlı çalışmasında yazdığı gibi, "Bu müziğin özü, yalnızca bu tür aşırılıklarda tanımlanabilir; bu aşırılıklar, bu müziğin hakikat bağlamının algılanmasına tek başlarına zemin hazırlarlar. 'Orta yol' diyor Schoenberg, 'Roma'ya gitmeyen tek yoldur'". (s. 3).

34 Stephen Jay Gould, *The Flamingo's Smile*, New York 1985, s. 219, 220. "Çeşitliliklerin çoğu burada işlemez"; bugün hepimiz Joyce'un bilinçakışını biliyoruz; gerçi *Les lauriers sont coupées*, *The Making of the Americas*, *Berlin Alexanderplatz* halihazırda uzmanlara yönelik romanlardır, ayrıca 1920'lerin *Ulysses* büyüsüne kapılarak yazılmış bazı Fransız metinler (*Yeux de dix-huit ans, 5,000, Amants, heureux amants*) tamamen unutulmuştur. Eğer edebi bir paleontolojiye sahip olursak, bu kütüphane fosilleri, belirli bir teknik çözümün neden diğerlerinin yerine seçildiğini anlamamıza ve kültürel evrimimizi daha iyi kavramamıza yardımcı olacaktır. Hayat tarihi gibi edebiyat tarihi de bir köşeye atılmış devasa olasılıklar mezbahasıdır; dışladığı şey, kabul ettiği şey kadar iyi açıklar yasalarını.

mış ve nispeten boş alanları harekete geçirdiğini söyleyebiliriz. Öte yandan, bu yenilik, –"Romania"dan ilk ulus devletlere, kuzeydeki burjuvalardan 19. yüzyılın yeni uluslarına, Rusya'nın tamemen birleşmesine kadar– daha geniş bir Avrupa'ya yönelik genel eğilimle de açıklanabilir (ve muhtemelen bu daha iyi bir açıklama olacaktır). Yani?

Yanisi, bu modernist patlamanın nedeni, yeni bir coğrafi uzamda değil eski coğrafyadaki yeni uzamlarda aranmalıdır. Her şeyden önce, okur kitlesi açısından değerlendirilmesi gereken bir uzam; barok tragedyası ve romana gelince, yeni bir okur kitlesi, biçimsel deneyimlere daha fazla olanak tanıyan serbest ve daha ılımlı bir ekosistem sunmaktadır. Dahası, özellikle *bu* yeni okur kitlesi, Pierre Bourdieu'nün bir nevi piyasa karşıtı olan "entelektüel alanı"dır ve beğeninin standartlaşmasını kesinlikle reddeder. Bunu, –bu yeni okur kitlesinin bilip bilmemesinden bağımsız olarak– çağın eleştirel dehası olan Viktor Şklovski'nin sloganı takip eder: yadırgatma. Gündelik hayatın ciddiyetle taklidi? Hiç mi hiç değil; yabancılaştırma, çirkinleştirme, otomatiksizleştirme... Avrupa edebiyatına ne oldu?

Olan şuydu –bir parantez açmama izin verin–, kent okuru, 19. yüzyıl süresince bölünmüştür. Poe, Balzac, Dickens hâlâ hem Baudelaire'e hem de onun incelikten yoksun kopyasına hitap ediyor. Ne var ki bu sentez uzun ömürlü olmuyor ve Fransa ve İngiltere'de (daima orada), ses ve imge işleyimine zemin hazırlayan –melodram, *feuilleton*, dedektif kurgu, bilimkurgu gibi– bir avuç yeni anlatım biçimi, hızla milyonlarca okur kitlesine ulaşıyor. Peki bu, kültürlü eleştirmenlerin uzun süredir savunduğu gibi edebiyatın ihaneti midir? Katiyen değil. Bu daha çok gerçekçiliğin sınırlarının gün ışığına çıkmasıdır; gerçekçi tabiat, sağlam ve iyi işleyen bir dünyada tarihin zaman zaman yüzleşmeye zorladığı aşırı durumlarla ve korkunç basitleştirmelerle nasıl başa çıkacağını bilmiyor. Gerçekçilik, ne Avrupa'nın *ötekisi*ni ne de –muhtemelen daha da kötüsü– Avrupa'*daki öteki*yi nasıl temsil edeceğini bilmiyor; hâl böyle olunca, kitle edebiyatı bu görevi üstleniyor. Sınıf çatışması ve Tanrı'nın ölümü, dilin muğlaklığı ve ikinci sanayi devrimi; mesele, kitle edebiyatının başarısının ardındaki tüm bu olgularla ilgilidir. Çünkü onları, derin anlamlarını gizleyen ve okurları basit bir *gaflet* duygusuyla sarsan tumturaklı mecazlarda ve olay örgüsü öğelerinde nasıl şifreleyeceğini bilir. Gel gör ki edebiyat, en azından bir yere kadar böyle işler ve kitle kültürünün aforoz edilmesi, sahiden geçmişe ait bir tutumdur.

Dahası da var: Modernizm ile kitle edebiyatı arasında bir çeşit anlaşma –bir çeşit sessiz işbölümü– yok mu? Modernizmin, karakteri (Musil'in

"adamsız nitelikler"i gibi) yok etme noktasına getirip ayrıştırarak soyutlama arayışına girdiği yerde kitle edebiyatı, dünyayı hayaletler ve Marslılar, vampirler ve büyük suçlularla doldurarak antropomorfik inançları güçlendirir. Modernizm, çok büyük ve durağan çalışmalar üretmek için "çizgisel olay örgüsü"nden (Gide) ve "izleksel kurgu"dan vazgeçerken kısa anlatılara meyleden kitle edebiyatı, evvela olay örgüsünü oturtur ve hemen sonuca yönelir (böylelikle sinema filminin uzlaşımlarını teçhiz eder). Modernizm, bilhassa şiirde, dilbilimsel çokanlamlılığı sömürerek hermeneutik belirsizliği ve kararsızlığı vurgularken kitle edebiyatı, bilhassa dedektif kurgu, insanın bütünündeki katı nedenselliğe yeniden hükmetmek için göstergeleri tekanlamlı hâle getirmeyi amaçlayan, belirsizliği giderici bir makinedir.[35]

Elveda gerçekçiliğin orta yolu... Elveda 19. yüzyılın yetişmiş okuru... Artık çoğunluk aza kanaat edecek ya da azınlık çok daha fazlasına kavuşacak: Çoğunluk için biçimsel otomatizm; fazla eğitimli, atılgan bir azınlık için yeniliğin her türlüsü vardır. Burası, modernizmin doğuşu için gereken ilk "boş" uzamdır ve siyasal uzamla, daha doğrusu siyasetten *özgürleşmiş* bir uzamla etkileşime girer. Mannheim'ın kapitalizm ve kültür arasındaki ilişkilere dair hipotezi ardınca, Avrupa toplumlarının iktisadi ağı, gittikçe genişleyip derinleştiğinden katı bir sembolik ortodoksinin onları bir arada tutmasına ihtiyaç kalmamıştır. Diyalektiğin ve Aydınlanma'nın büyük kehanetinin aksine "Batı sisteminin birliği", kapitalizm başarılı oldukça "giderek *güçlenmez*". Kültür siyasal yükümlülüklerden kurtulur, gözetim azalır, seçici baskı zayıflar – en garip deneyimlerin yaşanması, daha olası hâle gelir.[36]

Bu pek tabii ki pirüpak bir süreç değildir: Yozlaşmış sanatın kitap yakması ve Rus avangardının zulmü söz konusudur; daha kibar bir şekilde söylersem, *Sacre du Printemps*'ın galasındaki itiş kakış, *Ulysses*'in yasaklanması, Dada etkinliğindeki yumruk yumruğa kavga ve havada uçuşan hakaretler. Öte yandan, eğilim açıktır ve kapitalist ekonomilerde hiçbir zaman

35 Daha önce kullanılan metafor –"işbölümü" metaforu–, büsbütün doyurucu değildir. Her türlü "düşük" geleneğin estetik bütünlüğe ahlaki bir nitelik katsın diye devşirildiği 20. yüzyılın başlarındaki (Mahler, Joyce gibi) "epik" projelerde kitle kültürü ve *avangard* teknikler, – Adorno'nun vurguladığı gibi– "artık bir bütün oluşturmayan iki yarım gibi" yan yana uzanır. Yakınlık, uyumsuzlukları ve ironiyi çoğaltır; bu da biçimsel sistemin karmaşıklığını radikalleştirir. Ne pahasına olursa olsun karışmaları –bir dağıntının mutlak zaferi– postmodernizmin büyük bir başarısı olacaktır.

36 Estetik alanın üç veya dört yüzyıl önce özerkliğe doğru hareket etmeye başladığını söylemeye lüzum yok. Bu nedenle keyfi iktidar eylemlerine karşı göreli bir güvenlik, modern Avrupa edebiyatının neredeyse değişmez bir parçası olmuş ve mutlaka biçimsel yaratıcılığını teşvik etmiştir.

gerçekten sorgulanmamıştır. Sanat mahfuz ve etkisiz bir uzam hâline gelmiştir; Edgar Wind'in çok yerinde gözleminde olduğu gibi, "Sanat, çok iyi karşılandı çünkü bir esprisi kalmamıştı".[37] Şeytanla yapılan bir tür zımni anlaşmayla artık hiçbir şey yasak değildir zira artık hiçbir şey önemli de değildir. Bu, ilk nesil için heyecan verici bir keşiftir: Mann'ın *Mephisto*'da altını çizeceği gibi başlangıçta skandaldı ve skandal bir başarıya dönüşmüştü. Ne var ki bu mükemmel boşlukta kimse nefes alamaz ve Avrupa edebiyatının, söyleyecek hiçbir şeyinin kalmadığını keşfetmesi uzun sürmez.

CITÉ PLEINE DE RÊVES

Bir okur uzamı. Siyaseten etkisiz hâle getirilmiş bir uzam. Dahası, coğrafi bir uzam. Sarayların Avrupa'sı, *République des Lettres*, 18. ve 19. yüzyıl tragedyasının Luteryen dünyası ve romanın ulus devletleri geride kalmış ve artık başkentlerin Avrupa'sının vakti gelmiştir.[38] Daha da iyisi, metropollerin Avrupa'sı sahneye çıkmıştır. Roma'dansa Milano, Madrid'dense Barselona, Moskova'dansa Petersburg. Gerçek bağları artık iç bölgelerle (taşraya ya da kırsal bölgelere doğru) değil, Avrupa ile kurulmuştur: zengin kuzeybatı, hatta diğer metropoller ile zaman zaman fiziksel uzamdan oldukça uzak ancak kültür uzamına yakın ve onunla uyumlu. Gerçekten de onların işaretinin etkisiyle Avrupa'nın en derin sınırları, anlamını kaybetmeye başlamıştır; *avangard* söz konusu olduğunda Paris, Buenos Aires'e Lyon'dan daha yakındır; Berlin, Manhattan'a Lübeck'e benzediğinden daha çok benzer.

Modernizm ile metropol arasındaki bu uyum, her şeyden önce artan işbölümüne yönelik ortak bir coşkudan doğar. Kuramsal alanda bu, formalist okulun analitik ilerlemesine tekabül eder; sanat alanında çokseslilik gibi teknikler, mesleki jargonlar ile sektörel kodların yaygınlaşmasına dayanır. Uzmanlaşma, bu mutlu nesil için özgürlüktür; pek tabii (burjuva) 19. yüzyılın (kötü) izleniminin (kısıtlı) ölçütüne göre özgürlük. Uzmanlık; sesi, anlamı, rengi, çizgiyi, zamanı serbest bırakır; tüm dünyalar, bütünün dengesinin bozulmasından korkmadan keşfedilmelidir. Nihayetinde uzmanlık, radikalizmdir; taşranın katı denetimlerinden asla geçmeyecek cüretkâr hipotezlerle oynarken ancak metropolün nişlerinde (*bohème* hayatın tavan aralarında)

37 Edgar Wind, *Art and Anarchy*, Londra 1963, s. 9.

38 Arka arkaya pek çok Avrupa başkenti ortaya çıkar fakat daha sonra uzun süre bir arada var olurlar ve farklı biçimsel uzamların sabit bir coğrafyada birlikte yaşaması, Avrupa edebi sisteminde gittikçe büyüyen bir karmaşaya neden olmuştur. Tamamen muayyen bir Avrupa edebiyatı kavramıyla başlamayan ama yol boyunca yeni belirlemeler ekleyerek onu zaman içinde kuran bu mevcut girişimin biçimi, nesnesinin tarihsel evrimini yeniden üretmeye çalışmaktadır.

hayatta kalabilir ve gelişebilir. Sıradışı olanı koruyan, der bir sosyolog yüzyılın sonunda ve onu daha da sıradışı yapan şey, büyük şehirdir:

> "Şehir, toplumun spektroskobudur; farklı unsurları ayırıp sınıflandırarak nüfusu analiz eder ve kaydırır. Medeniyetin gelişimi, bir farklılaşma sürecidir ve şehir, en büyük farklılaştırıcıdır. Öyle ki taşranın aleladeliğini en yetenekli kimseye ya da en aşağılık suçluya dönüştürebilir. Dâhi, çoğunlukla taşrada doğar ancak şehir sayesinde gün ışığına çıkıp gelişir, [tıpkı] köyün acemi hırsızının, metropolün azılı banka soyguncusuna dönüşmesi gibi."[39]

İşbölümü bir yana 20. yüzyılın başlarındaki metropol, ilk kez Nietzsche'nin fark ettiği "dünya edebi biçiminin sanatçıları"nı çoğaltan ve Enzensberger'in "modern şiirin evrensel dili" olarak tanımladığı şeyi yayan harika bir buluşma yeridir:[40] Bu garip *lingua franca*, muğlak ama etkilidir ve her yere seyahat edebilir: manifestolarını Fransızca yazan ve Rus çağdaşları tarafından derhal okunan İtalyan fütüristler, Almanca konuşan Zürih'te Dada'nın karşı dilini icat eden Rumen Tristan Tzara, Amerikan topraklarında İspanyolca yazılmış anlatılarla elinden gelenin en iyisini yapacak olan Fransız gerçeküstücülüğü...

Raymond Williams'ın "Yabancılar Şehri" dediği budur; burada dil doğallığını kaybetmiştir ve bir anlamda yeniden keşfedilmesi gerekir. Bu, Joyce'un, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* kadar erken, "tanıdık ama yabancı" –yıllar geçtikçe ulusal bir dilden gittikçe uzaklaşan– İngilizcesinin hikâyesidir. Bir Yunan kahramanına atıfta bulunan Latince başlığıyla "Trieste-Zürih-Paris" (hâlâ Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun İtalyan limanı olan Trieste) arasında seyahat eden bir İrlandalı tarafından

39 Adna F. Weber, *The Growth of Cities in the Nineteenth Century*, New York, 1899, s. 442. *Hamlet*'in metinsel tarihi, meropolün edebi yenilikteki rolüne ilişkin güzel bir örnektir. *Hamlet*'in, iyi bilindiği üzere üç farklı erken basılı versiyonu vardır: İlk Quarto (Q1, 1603), İkinci Quarto (Q2, 1604) ve Birinci Folyo (F, 1623). Bugün okuduğumuz *Hamlet*, Q2 ve F esas alınarak basılmıştır; bu baskılar, *Hamlet*'in "tuhaflığını", trajikomik ağını ve onu modernitenin anahtar metinlerinden birine dönüştüren esrarengiz yapısını tasarlar. Öte yandan, Q1 (filologların şevkatle adlandırdığı gibi kötü Quarto), diğer büyük kusurları sarfınazar edilirse, her şeyi acımasızca basitleştirir ve *Hamlet*'in heterojenliğinden ve karmaşıklığından mahrum olan tekboyutlu bir trajedi ortaya koyar. Peki Q1 nereden geliyor? Büyük ihtimalle, taşrada yapılacak bir turne için ani bir metin hazırlama ihtiyacından doğar. Londra'da hoş görülen ve aslına bakılırsa büyük bir başarıyla ödüllendirilen biçimsel yenilikçilik, oyun metropolü terk eder etmez mantıksız bulunur.

40 Nietzsche'nin Wagner ve Fransızların geç romantizmiyle ilgili ifadesi *Jenseits von Gut und Bose* (1886)'de, Enzensberger'in makalesi de *Einzelheiten* derlemesinde yer alır.

yazılan *Ulysses*, ulusal sınırların bütün açıklayıcı gücünü kaybettiği bir edebiyatın en açık işaretidir.

O hâlde "Yabancılar Şehri"ne içsel olan, onun büyük bir sürgün edebiyatı olmasıdır: Avrupa tarihinin uzun vadeli bir eğilimi, esaslı bir sabitine ilişkin son bahis. Dante, Verona için Floransa'dan ayrılır ve Galilei de (Brecht'in sehven söylediği gibi) Floransa için Padova'yı terk eder; 17. yüzyılın büyük felsefesi, zengin Amsterdam'a sığınır (Şu *Vicdan Bankası*, Kanaat garip gelmez orada / Kredi ve Kur bulunca afallayana: Andrew Marvell); Romantik hareket, kıtaya akın eder; 19. yüzyılın başkenti Paris'tir; Orta Avrupa, İngiltere'ye, İskandinavya'ya ve Birleşik Devletler'e göç verir ve pek tabii Yahudi diasporası biraz biraz her yerdedir.[41] Burada, Avrupa'nın parçalarının toplamından daha fazla olduğunu görmek lazım gelir; bu, ulus devletlerinin oluşturduğu, her *tikel* devletin sonsuza dek memnuniyetle sessiz kalacağı çeşitlenmiş *sistem*inin hayatta kalabilmesi ve ilerleyebilmesi sayesindedir. Ulusal edebiyatlara gelince bu örüntü, bu edebiyatların dayanırlığının, *saf olmamaları*yla doğru orantılı olduğunu salık vermektedir; hegemonya, sürgünleri üretenlere değil, onları karşılayanlara aittir. *Kolaj* ya da metinlerarasılık gibi 20. yüzyılın bazı önemli teknikleri, edebi deneylerin temel bir bileşeni olarak bir tür yabancılık göstermenin yanı sıra ilişkili bir alanda, temel bir biçimci kavram olarak "yadırgatma" kavramını açığa çıkaracaktır.

Büyük İngiliz modernizminden çıkarılacak ders budur; tabii İngiliz, dünyanın dört bir yanında dolaşan bir Polonyalı, Avrupa'nın yarısını dolaşan ancak Londra'dan uzak kalan bir İrlandalı ve biri, zamanında faşist İtalya'ya yerleşmiş iki Amerikalı için doğru kelimeyse. Yine İngiliz, kolonilerdeki yaşamın sınırlandırıp aşındırdığı pek çok Avrupa dilinin gelgeç buluşma yeri olarak Conrad tarzını yansıtan bir kelimeyse; *Cantos*'un arkaik Yunanca orijinalinin geç Latince çevirisinin yüksek İngilizceye çevrilen ilk satırları için; halihazırda başlık sayfasında birbirine bağlı dört dil bulunan

41 Carlo Dionisotti tarafından yapılan klasik bir araştırmaya göre (ilk kez Avrupa'da saptanan) İtalyan edebi kanonu, bütünüyle sürgün ürünüydü: Dante'nin "bir sürgünün ürünü olan" *İlahi Komedya*'sı, "gönüllü sürgün" Petrarca'nın *Canzoniere* dizeleri, "kendi anavatanının ortasında sürgün" olma durumunun *Decameron*'u doğurması. Bkz. *Geografi a e storia della letteratura italiana*, Torino 1967 (1951), s. 32. Dionisotti, bu makaleyi, faşizmin kendisini de sürgüne zorladıktan sonra Londra'da yazdı. Perry Anderson, Avrupa'nın gelişiminin öbür ucunda, 20. yüzyılın büyük "İngiliz" kültürünü, neredeyse tamamen göçmenlerin eseri olarak yeniden tanımlamıştı. Bkz. Perry Anderson, "Components of the National Culture", *New Left Review*, I/50, Temmuz-Ağustos 1968). Avrupa kanonuna yönelik en iddialı tarif –*Mimemis*–, İstanbul'daki sürgün yıllarında Auerbach tarafından yapıldı.

Çorak Ülke için ya da ama bu fazlasıyla kolay, *Finnegan Uyanması* için. Yerlerin, dillerin, zamanların Babil'i; Avrupa, Avrupa'dan kopuyor. Peki nereye gidiyor?

WELTLITERATUR

Curtius'un aksine, Avrupa edebiyatının büyüklüğünü, onun klasik mirasa olan göreli uzaklığını vurgulayarak açıkladım. "Göreli" uzaklık, 19. yüzyıldan itibaren yeni bir jeopolitik gerçeklik olarak –Batılı, henüz Avrupalı değil– bu yeni durumu vurgulamaktadır. Amerika, yaşlı Goethe'den bir gazel kaydeder:

> Amerika, sen daha üstünsün
> Bizim ihtiyar kıtadan;
> Yıkık dökük kalelerin,
> Yanık taşların yok senin.
>
> Yaşamaya sıra geldiğinde
> İçin kararmıyor,
> Beyhude eski hatıralar
> Ve boş kavgalarla.

Beyhude eski hatıralar ve boş kavgalar... "Bin yıl yaşamışım gibi hatıralarım var," diyordu Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*'nın ilk dörtlüğünde. Bununla birlikte, Avrupa modernitesi, Hans Blumenberg'in *Die Legitimität der Neuzeit* adlı önemli çalışmasında tasvir ettiği kaderden kaçamaz; yaşananlar yok sayılarak basitçe baştan başlanamaz. Geçmiş, artık günümüze hâkim olmasa da hâlâ içinde yaşar onun; *yeni* çağ, gerçek bir uzamsal zamansal paradoks içinde kapana kısılan *eski* dünyada ortaya çıkar. Ernst Bloch ve Reinhardt Koselleck'e göre –adlandırdıkları hâliyle "eşzamanlı olmayan"– bu bağlaşım, siyasi alanda çok geniş kapsamlı sonuçlar doğurabilir. Aynı şey edebiyat için de geçerlidir, şüphesiz Joyce-Kafka kuşağı için de ama pek tabii onunla sınırlı değil.

Ortalama üslubu, homojen uzamı ve sınırlı zamansal ufku ile romanla yan yana aslında: "şimdinin yekpare biçimi" – romanla yan yana ve sessizce ona karşı başka bir büyük anlatı, 19. yüzyıl Avrupası'nda (ve Avrupa ile dünya arasında) gelişmeye başlar: ana sahnede –*Walpurgisnacht*– uyumsuz sesler çıkaran Babil, geçmiş ve geleceğin bir arada yaşamasının ne kadar riskli olduğunu vurgulayan epik bir biçim. Kraus, Döblin, Pound, Mann, Meyrink, Joyce; onlardan önce Melville ve Flaubert; daha önce Goethe: Çünkü

her şey, *Faust*'un devasa mozaiği ile başlar; burada modernite insanı Orta Çağ ve klasik geçmişle yüzleşmeli, onlardan kurtulmayı ve onları zaptetmeyi öğrenmeli ve son olarak (ama daima kısmen) onlardan vazgeçmeyi bellemelidir. *Museum der Weltliteratur*, kısa bir süre önce *Faust*'u tanımlayan bir eleştiri yazısına rastladım: Haklıydı, Goethe'nin şiiri, geçmişe karşı derin bir kararsızlık hissini müzelerinde kristalleştiren bir dünya için mükemmel bir metin. Müze, kutsal bir şey olarak geçmişe saygı göstermemiz gerektiğini hatırlatır bize ama onu iyi korunmuş mermer hapishanelerde güvenceye aldıktan sonra;[42] bunu geçmiş olarak kabul etmeliyiz ama mümkün mertebe ona çağdaş bir anlam da vermeliyiz. Mitsel *bricolage*'da ya da *Faust*'un alegorisinde olduğu gibi bir müzede antik dönemin gösterilenleri, modernitenin gösterenlerine dönüşür: Dünyalarından koparılan nesnelerle karşı karşıya gelen Avrupa imgelemi, tarihsel malzemelerle ilgili olarak aşırı, hatta zaman zaman sorumsuz bir özgürlük kazanır. Bir müze içinde olmasaydı Mona Lisa'nın bıyığı olur muydu? Gerçekten de kökenlere ilişkin büyük modernist mit, Trocadéro'nun yanında duran ve ne yapacağını bilmeyen genç bir ressamın hikâyesini anlatır; genç ressam içeri girer ve bir süre müzenin tuhaf nesnelerle dolu odalarında dolaşır. Pablo Picasso'nun yürüyüşü sona erdiğinde kübizm başlar ve diğer her şey değişir.

Müze ve *avangard*, geçmişin şiddetli bir şekilde yeniden örgütlenmesinin masum suç ortaklarıdır. Öte yandan, söz konusu olan, basit bir şekilde eşzamanlı olmayan geçmiş mi? 19. yüzyılın büyük müzeleri Londra, Paris ve Berlin'de bulunmaktadır ve Yunanistan'dan, Roma İmparatorluğu'ndan alınmış nesnelerle doludur; Avrupa'nın Akdeniz kıyıları, kuzeye taşınmaktadır. Dahası, sonra Mısır, Asur, Pers, Hindistan, Çin de aynı akıbeti yaşayacaktır. *Faust*'ta olduğu gibi arkeoloji müzesinde zaman ve uzam birbiriyle örtüşür; daha iyisi, tarih, coğrafya için bir mecaza dönüşür: Geçmişin fethi de –Yunanlı Helen'in zapt edilmesi– dünyanın tabi olmasının mecazına dönüşür. Böylece Goethe'nin kültürel hayali, doğumunun tam ortasında derhal bir soru dayatır bize: *Weltliteratur*, dünya edebiyatı mı insan edebiyatı mıdır? Yoksa emperyalizmin edebiyatı mı?

Ne de olsa başkentleri, iki büyük kolonyal güç (ve bir zamanlar Trocadéro'nun olduğu gibi bir sömürge müzesi) olan İngiltere ve Fransa'dır. Sonra mağazalar, *marchés aux puces*, panoramalar, reklamlar, pasajlar,

42 *Museum der Weltliteratur*, Heinz Schlaffer'ın Goethe'nin şiirini inceleyen çalışmasında kullandığı ifadedir (*Faust Zweiter Teil, Die Allegorie des 19, Jahrhunderts*, Stuttgart 1981, s. 107). Müze mimarisi ile hapishane mimarisi arasında kurulan analojiler için bkz. Hans Sedlmayr'ın *Verlust der Mitte* adlı kitabının ilk bölümü.

dünya fuarları; rehberler, seyahat acentaları, kataloglar, tarifeler... Tüm gezegen, yüzyılın dönümünde, rotasını Batı metropolüne (bazılarının adlandırmak istediği şekliyle kozmopolise) çevirir; pek çok modernist eserin sahiden destansı, dünya tarihsel kapsamı, gerçekten de Avrupa'nın dünya egemenliğine bağlıdır.

Fransız Devrimi gerçekçi roman için neyse, ne yazık ki emperyalizm de modernizm için odur. Bu durum, *kolaj*, metinlerarasılık ya da bilinçakışıyla ilgili temel sorunu –Bu kadar heterojen ve gittikçe büyüyen bir servet nasıl algılanabilir? Buna nasıl hükmedilebilir?– ortaya koyar. Başka bir deyişle, emperyalizm olmadan modernizme sahip olamazdık; o hâlde modernizm hammadde bakımından yetersiz ve yeniliklerinin önemli bir kısmına hayat veren meydan okuyuştan yoksun olurdu. Nihayetinde şunu sormak gerekir: Conrad, Eliot ve Pound neyin peşindedir? Deniz Ticaret Filosu, Şehir ve eşzamanlı olmamanın gezegensel bir simgesi olan uçsuz bucaksız bir imparatorluk varken birkaç yıl önce Henry James'in el üstünde tuttuğu küçük ve birleşmiş İngiltere'nin peşinde olmadıkları kesin.

Gerçek şu ki Avrupa artık büyük sürgün nesillerini kaldıramaz; sürgünler bunu, gerçeklik anlayışının önünde bir engel ve sınır olarak algılar. "Avrupa'nın tümü, Kurtz'un oluşumuna katkıda bulunmuştu"; evet ama Kurtz'un gerçeği ve onunla birlikte Avrupa'nın gerçeği, Brüksel'de ya da Londra'da değil, ormandadır. Marlow'un okur kitlesi hâlâ Avrupalıdır, lakin hikâyelerinin malzemeleri Doğu'ya, Afrika'ya aittir; dahası, biçimsel pathosları, artık Avrupalı olmayan Avrupalı bir dil deneyiminin zorluğundan kaynaklanmaktadır. Pound'un şiirleri ve pek çok *Cantos*, ideografik yazının Batılı eşdeğerini bulma (ket vurulmuş) hırsıyla saplantı hâline geldi. *Çorak Ülke*'nin son sözü, hayli biçimsel şekilde üç kez tekrarlanan ancak Eliot tarafından tercüme edilemez olarak ilan edilen bir Sanskritçe terimdir; şiir de Avrupa sembol ve mitlerinin Doğulu köklerini defaten vurgular, tıpkı Joyce'un, birkaç yıl önce Victor Bérard'ın *Odysseia*'daki Fenikeli unsurlar üzerine kaleme aldığı tezi kabul etmesi gibi.

Avrupa bir kez daha küçülmüştür. Dünya ondan kaçar, yeni ondan kaçar. Yeni mi? Hem yeni hem de değil. İngiliz sürgünler ve gerçeküstücüler, *Demoiselles d'Avignon* ve *Sacre du Printemps*; yüzyılın ilk yıllarında yeni olanın ortaya çıkışı, ilkel olanın yeniden keşfedilmesiyle kaide olarak çakışmaktadır. Nitekim bu, Avrupa edebiyatının bu gidişatına son vermek için yerinde bir paradokstur. Barok tragedyası, onu klasik mirastan uzaklaştırır; roman, köklerini en derin hâliyle bugünde bulur; *Faust* bile uzun süre kutsal

kabul edilmiş malzemelerle oynamaya başlar. Geçmişten kopuşun başarılı bir şekilde gerçekleştiğine şüphe yoktur. Diğer birçok Avrupa girişiminde olduğu gibi muhtemelen *çok* başarılı? Aslında her şey göründüğü gibi; üstelik tarihsel sürekliliğin parçalara ayrılması, modernist uğrağı karakterize eden *mite duyulan zaptedilemez ihtiyaçtan* kaynaklanmaktadır. Derinlik, düzen ve ilkel birlik olmanın yanı sıra öngörülü halüsinasyon olarak mit ve Mann'ın Mephisto'sundan bir alıntı yapmak gerekirse, "tencerenizi ısıtan cehennem ateşi". Adrian Leverkühn'ün "kansız entelektüalizmini" destekleyen "kanlı barbarlık"; birçok *avangard* yeniliğin azametini (ve ikianlamlılığını) kapsayan ve anarşi ile diktatörlük arasında bocalayan bir Avrupa'nın izini taşıyan karşıtların yüksek infilaklı basıncı.

Böylesi bir aşırı gerginliğin uzun sürmemesi şaşırtıcı değildir. Yine de bu aşama, Avrupa romanının son yaratıcı dürtüsüydü ki bu da herkesi hayrete düşürmüştü. Fakat 20. yüzyıl sürerken çok fazla ve çok derin eğilim aynı anda mevzubahis olmaya devam ediyordu: askerî yıkımlar, sınırlı siyasi egemenlik, iktisadi hegemonyanın ABD'ye ve sonra Pasifik'e geçişi; Avrupa ulus devletinin sembolik evrenine yönelik pek çok darbe. Kültürel alanda yeni medyanın, sesin ve imgenin yazı karşısındaki zaferi. Son olarak diğer kıtalardan gelen edebiyatların, modernizmin uzun süre rağbet görmemek pahasına boğduğu anlatı icadına indirdiği *coup de grâce* (ölümcül darbe). Pek çok zorlukla karşı karşıya kalan Avrupa edebiyatı –modern tarihte ilk kez– artık üretemediği bu biçimsel yeniliklerin ithalatçısı konumuna geldi. Gerçekten de bugün Avrupa'nın özerkliğinden bahsederken şüpheye düşülüyor; Avrupa kültürü, yerini alan dünya ağının etkisiyle yeniden karıldı. Başlıca Avrupa edebiyatlarından bazıları için kıtalararası, Avrupa harici mübadele hızla en önemli etkileşim hâline geldi;[43] Avrupa dahili ilişkilere gelince, Milan Kundera'ya meftun olan bir kıtanın sonu Atlantis gibi olmalı. Başka söze ne hacet, Avrupa edebiyatına büyüklüğünü veren koşullar doğal akışını sürdürmektedir ve yalnızca bir mucize bu eğilimi tersine çevirebilir. Gel gör ki Avrupa, mucizelerden payına düşenden daha fazlasına zaten sahiptir.

---

43 Bu durum, kuşkusuz Latin Amerika'da hüküm süren İspanyolca ve Portekizce edebiyatlar ile Asya ve Afrika'dan gelen İngilizce edebiyatlar için geçerlidir (Amerika ve Avustralya'dan bahsetmiyorum); frankofon Afrika edebiyatları da çok yakında aynı rolü oynayabilir.

DÜNYA EDEBİYATI ÜZERİNE MÜTALAALAR

"Dünya Edebiyatı Üzerine Mütalaalar" da tıpkı "Modern Avrupa Edebiyatı" gibi tesadüfen ortaya çıkan bir makaleydi. Kolombiya'da, İngilizce ve Karşılaştırmalı Edebiyat bölümünde görev yaparken bölümün yapısı üzerine etraflıca düşünmüş ve Karşılaştırmalı Edebiyat'ı İngilizceden ayırmayı önermiştim. İtalyan Akademisi, bölümle ilgili bir dizi iç karartıcı çekişmeden yola çıkarak benden, bir sunumu benim yapmam kaydıyla toplam dört sunumun yapılacağı küçük bir konferans düzenlememi istedi. Bu da bu anlaşmazlıkları masaya yatırmak için iyi bir fırsat gibi gelmişti bana.

Konferans boyunca karşılaştırmalı edebiyat meselesi hakkındaki görüşlerimizi paylaştık; dünya edebiyatı üzerine kalem oynatmak, o dönemde kısmen polemik konusu, kısmen de sorunsal bir durumdu: Makalem için, insanların değerlendirme yapmaktan kaçındıkları bir kavramla ilgili şaşkınlığımı göstermek üzere soru işaretiyle biten "Dünya Edebiyatı?" başlığını düşünmüştüm. Pascale Casanova'nın, aşağı yukarı ben "Mütalaalar"ı yazarken yayımlanan Republique mondiale des lettres *adlı çalışması, bu durumun değişmesine katkıda bulunmuştu. Buna rağmen meseleye şüpheyle yaklaşan insanlar da vardı (misal Kolombiya'daki meslektaşlarım, yeni açılacak bir bölüm için "Dünya Edebiyatı" ifadesini kullanmayı reddediyordu). Bense Wallerstein'ın dünya sistemleri kuramında güçlü bir kavramsal model bulmuş ve onun peşinden yola koyulmuştum.*

Wallerstein'ın merkez, çevre ve yarı çevre üçlemesi bana anlamlı geliyordu zira 1990'lı yıllar boyunca hafif hafif topladığım ampirik bulguları

açıklıyordu: Fransa'nın kıtanın merkezi olduğuna ilişkin iddiam, Avrupa edebiyatını incelediğim makalemde sıkça ifadelendirilmişti; yarı çevrenin nevi şahsına münhasır üretkenliğini, Modern Epik'te analiz etmiştim; Atlas of the European Novel'da da anlatı piyasalarının dolambaçlı yollarında yürümüştüm. Üstüne tüm bu bulguları analiz ederek Wallerstein'ın modelini epeyce pekiştirmiştim. Bu kuram, gerçeklere dayanmasının yanı sıra ulusal edebiyatların genişletmek zorunda olduğu sistemik kısıtlamalara da vurgu yapıyordu: Dünya sistemleri kuramı, "Modern Avrupa Edebiyatı"nın yaratıcı ekosistemini son derece gerçekçi bir şekilde tersine çevirerek merkez edebiyatların gücünün ulusal edebiyatların önemli bir kısmının gelişimini bir hayli baltalayacağını, hatta çarpıtacağını gözler önüne seriyordu.

"Mütalaalar", tümüyle Jameson, Schwarz, Miyoshi, Mukherjee ve elbette bizzat Wallerstein gibi Marksist düşünürlerin çalışmalarına dayanıp sayısız (ya da en azından edebiyat tarihinin muayyen değişkenlerini dikkate alarak pek çok) tarihsel kanıtla desteklense de sol literatürde –üç yıl sonra kaleme aldığım "Daha Fazla Mütalaa" başlıklı yazımda konu edindiğim– hararetli tartışmalara neden olmuştu. Kaderin tuhaf bir cilvesidir ki bu ilk eleştiri dalgasını "uzak okuma" fikrini doğuran –bu kez hem sağdan hem de soldan– daha şiddetli bir eleştiri dalgası izledi. Bu kaçınılmaz formül, öncelikli olarak nicel tarihin temel prosedürüne anıştırma yapmak amacıyla "seri okuma" ifadesiyle nitelendirdiğim makaleye sonradan eklenmişti. Sonra bir şekilde "seri" ortadan kayboldu ama "uzak" kaldı. Bu, oldukça acımasız bir tartışma içinde bir rahatlama ânı, bir parça nükte anlamına geliyordu. Gel gör ki kimse bunun bir nükte olduğuna inanmamıştı ve sanırım haklıydılar.

* * *

"Şu sıralar ulusal edebiyat pek bir anlam ifade etmiyor; dünya edebiyatı çağı başlıyor ve herkesin bunu hızlandırmak için katkıda bulunması gerekiyor." Kuşkusuz bu sözler, 1827 yılında Eckermann'la konuşan Goethe'ye aittir. Bundan yirmi yıl sonra, 1848'de Marx ve Engels de benzer bir düşünceyi ortaya koymuştu: "Ulusal tekyanlılık ve bağnazlık, daha da imkânsız hâle geliyor; pek çok ulusal ve yerel edebiyat, dünya edebiyatını vücuda getiriyor." *Weltliteratur*. Goethe ve Marx'ın bu yargılarının ardındaki düşünsel yapı, işte budur. *Weltliteratur*, "karşılaştırmalı" edebiyata değil, dünya edebiyatına gönderme yapar. Goethe, bu etkileşimin yaşandığı ya da *Manifesto*'nun "üretime ve tüketime her bir ülkede kozmopolit bir karakter

kazandıran" burjuvazisinin etkin olduğu dönemde bir Çin romanı okumuştu. Lafı dolandırmayacağım: Karşılaştırmalı edebiyat, esasen Batı Avrupa'yla sınırlı kalan ve ekseriyetle Ren Nehri civarında kümelenen (Fransız edebiyatı çalışan Alman filologların uğraşı olan) daha mütevazı bir entelektüel girişimdir. Fazlası değil.

Entelektüel yaşamımda geldiğim nokta budur. Bilimsel çalışmaların daima sınırları vardır ama bu sınırlar değişir. Bana kalırsai *Weltliteratur*'a ilişkin eski tutkuyu yeniden ele almanın vakti geldi. Ne de olsa bizi sarmalayan edebiyat, şüphe götürmez bir şekilde dünyevi bir sistem hâline geldi. Demek oluyor ki soru *ne* yapmamız gerektiği değil, yapacağımız şeyi *nasıl* yapmamız gerektiğidir. Peki o hâlde dünya edebiyatını incelemek ne demektir? Bu incelemenin araçları nelerdir? Şahsen 1790 ile 1930 dönemi Batı Avrupa anlatısı üzerine çalışıyorum ve tam da bu yüzden Britanya ya da Fransa dışında bir konuyu ele aldığımda kendimi bir şarlatan gibi hissediyorum. Dünya edebiyatı mı? O ne ola ki?

Şüphesiz benden daha fazla ve daha derinlemesine okuyanlar vardır ama ben yine de diller ve edebiyatlar üzerine hoşbeş etmek istiyorum. Bana sorarsanız, "daha fazla" okumanın çözümle doğrudan bir ilgisi olmayabilir. Bilhassa halihazırda Margaret Cohen'in "ihmal edilmiş yapıtlar" olarak tanımladığı şeyi yeniden keşfetmeye başlamışken. "Şahsen Batı Avrupa anlatısı üzerine çalışıyorum vs." dedim ama aslına bakarsanız bu o kadar da doğru değil. Ben tam olarak, yayımlanmış edebiyatın %1'ine bile tekabül etmeyen kanonik kesimi üzerine çalışıyorum. Defaatle söylüyorum, bazılarınız mutlaka benden daha fazla okumuştur, lakin benim buradaki temel meselem, 19. yüzyılda yazılan otuz, belki de kırk, elli ya da altmış bin Britanya romanıdır; kimse gerçek rakamı bilmiyor, kimse bu romanların tamamını okumadı, okumayacak da. Siz buna bir de Fransız, Çin, Arjantin ve Amerikan romanlarını ekleyin...

"Daha fazla" okumak her zaman iyidir ama çözüm değildir.[1]

Dünya ve ihmal edilmiş kavramlarını aynı anda ele almanın fazla geleceğinizi düşünebilirsiniz ama ben bunun bizim en büyük şansımız olduğunu düşünüyorum zira bu görevin büyüklüğü, dünya edebiyatının edebiyattan daha çok şey ifade ettiğini, hâlihazırda yaptığımız şeyin bu olduğunu ve tam da bu nedenle daha fazla ve daha farklı şeyler yapmamız gerektiğini açıklığa kavuşturacaktır. Sözgelimi, *kategoriler* farklı olmalıdır. "Muhtelif bilimle-

1 Elinizdeki çalışmada yer alan "Edebiyat Mezbahası" adlı makalede ihmal edilmiş yapıtlar sorununa eğiliyorum.

rin kapsamını," diyor Max Weber, "'şeyler'in arasındaki 'fiili' bağlar değil, *problemler*in arasındaki *kavramsal* bağlar belirler. Yeni bir 'bilim', yeni bir yöntemi yaratan yeni bir problemin ortaya çıktığı yerde başlar".[2] Mesele de budur zaten: Dünya edebiyatı bir nesne değil *problem*dir ve bir problem, yeni bir eleştirel yöntemi çağırır; şimdiye kadar daha fazla okuyanın bulduğu herhangi bir yönteme rastlanmamıştır. Kuramlar da çok okumanın değil, risk almanın, varsayımda bulunmanın, sıçrama yapmanın bir ürünüdür.

DÜNYA EDEBİYATI: TEK VE EŞİTSİZ

Bu başlangıç hipotezini; dünya sistemleri okulunun, uluslararası kapitalizmi aynı anda *tek* ve *eşitsiz* bir sistem olarak gören ve bu sistemi eşitsizliğin giderek arttığı bir ilişki içinde birbirine bağlanan bir merkez ve bir çevre (bir de yarı çevre) ile açıklayan iktisadi tarih analizinden ödünç alıyorum. Tek ve eşitsiz: *Tek* edebiyat (tıpkı Goethe ve Marx'ta olduğu gibi tekil *Weltliteratur*) ya da belki de daha iyisi (birbiriyle ilişkili edebiyatların oluşturduğu) bir dünya edebi sistemi; öte yandan, bu, son derece eşitsiz olduğundan mütevellit Goethe ve Marx'ın umduklarından farklı bir sistemdir. "Brezilya edebiyatında dış borç, diğer alanlarda olduğu gibi kaçınılmazdır," der Roberto Schwarz "The Importing of the Novel to Brazil" adlı görkemli makalesinde: "Dış borç, vücuda gelen bir metnin önemsiz bir parçası değil, bilakis karmaşık bir öğesidir"[3]; İbranice edebiyat üzerine yazılarıyla tanınan Itamar Even-Zohar, konuya şöyle bir yaklaşım getirir: "Müdahale, edebiyatlararası bir ilişkidir ve bu ilişki ile bir kaynak edebiyat, doğrudan ya da dolaylı borçların kaynağına dönüşebilir [Roman *ithalatı*, doğrudan ya da dolaylı borçlar, dış borç: Edebiyat tarihinin dehlizlerinde gezerken iktisadi metaforların nasıl da içten içe işlediğini görüyorsunuz]: Başka bir deyişle, bir hedef edebiyat için borç kaynağına dönüşür... *Edebi müdahalede simetri aranmaz. Bir hedef edebiyat, çoğu zaman kendisini tamamen hiçe sayan bir kaynak edebiyatla karışır.*"[4]

Tek ve eşitsiz derken tam da bunu kastediyorum: Bir kültürün (Montserrat Iglesias Santos'un tespit ettiği gibi ekseriyetle çevreye ait bir kültürün)[5]

---

2 Max Weber, "Objectivity in Social Science and Social Policy", *The Methodology of the Social Sciences* içinde, New York 1949 (1904), s. 68. Türkçesi: *Sosyal Bilimlerin Metodolojisi*, çev. Vefa Saygın Öğütle, Küre, İstanbul 2012.

3 Roberto Schwarz, "The Importing of the Novel to Brazil and Its Contradictions in the Work of Roberto Alencar" (1977), *Misplaced Ideas* içinde, Londra 1992, s. 50.

4 Itamar Even-Zohar, "Laws of Literary Interference", *Poetics Today* içinde, 1990, s. 54, 62.

5 Montserrat Iglesias Santos, "El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas", der.

kaderi, "kendisini tamamen hiçe sayan" (merkeze ait) başka bir kültürle kesintiye uğrar ve başkalaşır. Bu tanıdık sahneyi, uluslararası güç ilişkilerindeki asimetride de görmek mümkün: Schwarz'ın "dış borç"u karmaşık bir edebi özellik olarak görmesine ilişkin değerlendirmemi birazdan yapacağım. Hadi şimdi toplumsal tarihten açıklayıcı bir matris alıp onu edebiyat tarihine uygulamanın ne anlama geleceğine bakalım.

UZAK OKUMA

Karşılaştırmalı toplumsal tarih konusuna hâkim olan Marc Bloch, bir keresinde latif bir "slogan" bulmuştu: "sentez gününü görmek için harcanan analiz yılları"[6]. Braudel ya da Wallerstein okursanız Bloch'un ne demek istediğini şıp diye anlarsınız. Wallerstein'ın kendi çalışmasında tam olarak "sentez günü"ne vardığı pasaj, bir sayfanın üçte birinden, bilemedin dörtte birinden ya da taş çatlasın yarısından ibarettir; çalışmanın kalanı alıntılardan oluşur (*Modern Dünya Sistemi* kitabının birinci cildinde tamı tamına 1.400 alıntı vardır). Analiz yılları ise, Wallerstein'ın sayfasında, sentezle bir sistem oluşturması için başkalarının analizlerini değerlendirdiği yıllara tekabül etmektedir.

Şimdi bu modeli ciddiye alırsak dünya edebiyatına ilişkin bu çalışma, bir şekilde bu "sayfayı" –yani analizle sentez arasındaki bu ilişkiyi– edebi alana göre yeniden üretmek zorunda kalacaktır. Öte yandan, bu takdirde edebiyat tarihi, süratle şimdi olduğundan çok farklı olacak, "elden düşme" hâline gelecektir: *tek bir doğrudan metin okuması olmaksızın* diğer insanların araştırmalarından müteşekkil bir kırkyama. Ne olursa olsun hâlâ iddialıdır; aslına bakarsanız fiilen öncekine göre daha da kuvvetlenmiştir (dünya edebiyatı!); amma velâkin bu amaç, artık *metne uzaklık* ile doğru orantılıdır: proje ne kadar iddialıysa metne uzaklığı o kadar büyük olmak zorundadır.

Amerika yakın okuma ülkesi olduğundan bu fikrin orada değer görmesini beklemiyorum. Yine de şunu söylemeliyim ki (yeni eleştiriden yapısöküme kadar tüm somut örnekleriyle) yakın okumadaki sorun, yakın okumanın zorunlu olarak son derece küçük bir kanona bağlı olmasından ileri gelmektedir. Bu, şimdiye kadar bilinçaltında gizlenmiş bir öncül hâline gelmiş olabilir ancak yine de sağlam bir önermedir: Artık tekil metinlere ciddi bir değer atfedebilirsiniz, tabii onların çok azını gerçekten değerli görmeniz *kaydıyla*. Aksi takdirde bunun bir anlamı yoktur. Dahası, kanonun ötesini görmek istiyor-

---

Dario Villanueva, *Avances en teoría de la literatura* içinde, Santiago de Compostela 1994, s. 339: "Müdahalelerin çoğu kez sistemin çevre bölgesinde gerçekleştiğinin altını çizmek önemlidir."

6 Marc Bloch, "Pour une histoire comparée des sociétés européennes", *Revue de synthèse historique*, 1928.

sanız (ki şüphesiz dünya edebiyatı bunu yapacaktır, zira aksi saçma olurdu!) yakın okumanın size bir yararı olmayacaktır. Yakın okuma bunun için değil, sizi içeride tutmak için tasarlanmıştır. Aslına bakarsanız bu teolojik bir egzersizdir –ve gerçekten ciddiye alınan pek az metne ilişkin oldukça vakur bir değerlendirmedir– hâlbuki biz şeytanla küçük bir anlaşma yapmak istiyoruz: Bir metni nasıl okuyacağımızı zaten bildiğimize göre nasıl *okumayacağımızı* öğrenmenin zamanı geldi. Uzak okuma, tam da burada imdadımıza yetişiyor: Hatırlatmakta yarar var, uzaklığın olduğu yerde *bilgi şarttır*. Bu durum; edebi aygıtlar, temalar, mecazlar –ya da türler ve sistemler– gibi metnin sınırları dahilinde küçük bir yer kaplayan ya da bu sınırları aşan daha büyük birimlere odaklanmanıza olanak tanır. Dahası, bu çok küçük birim ile çok büyük birim arasında metnin kendisi gözden kayboluyorsa haklı olarak Az olan fazladır diyebilirsiniz. Sistemi kendi bütünlüğü içinde anlamak istiyorsak bazı şeylerden fedakârlık etmeye razı olmak zorundayız. Kuramsal bilginin bedelini daima öderiz: Gerçeklik, son derece verimlidir; kavramlar ise soyut ve çorak. Gel gör ki kavramları işlemeyi ve dolayısıyla bilmeyi mümkün kılan da bu "yokluk"-tur. Bu nedenle az olan, fiilen fazladır.[7]

BATI AVRUPA ROMANI: KURAL MI İSTİSNA MI?

Uzak okuma ile dünya edebiyatı arasındaki bağa ilişkin bir örnekle başlayalım. Sadece bir örnekle yetineceğim, model kurmak gibi bir niyetim yok. Tabii benim örneğim, bildiğim alana dayanıyor (başka bir alanda işler değişebilir). Birkaç yıl önce Fredric Jameson, Kojin Karatani'nin *Modern Japon Edebiyatının Kökenleri* adlı kitabından bahsederken modern Japon romanının sıçrama noktasında "Japon toplumsal deneyiminin temel malzemesi ile Batı romanının kurgusunun soyut biçimsel kalıplarının her defasında kusursuz bir şekilde birleştirilemeyeceğine" dikkat çekmiş ve bu bağlamda Masao Miyoshi'nin *Accomplices of Silence* çalışması ile Meenakshi Mukherjee'nin (erken dönem Hint romanını ele aldığı) *Realism and Reality* adlı çalışmasına atıfta bulunmuştu.[8] Jameson doğru bir tespit yapmıştı; bu kitaplar, Batı biçimi ile Japon ya da Hint gerçekliğinin karşılaşmasından kaynaklanan (Mukherjee'nin ifadesiyle) çetrefil "problemler"i yinelemenin ötesine geçemedi.

7 Tekrar Weber'e kulak vermek gerekirse: "Kavramlar her şeyden önce, ampirik veriler üzerinde entelektüel hâkimiyet kurmaya yarayan analitik araçlardır." (*Objectivity in Social Science and Social Policy*, s. 106.) İncelemek istediğiniz alan ne kadar büyük olursa ampirik gerçekliğe hükmetmenize yarayacak soyut "araçlar"a duyacağınız ihtiyaç da kaçınılmaz olarak o kadar fazladır.

8 Fredric Jameson, "In the Mirror of Alternate Modernities", Karatani Kojin, *Origins of Modern Japanese Literature* içinde, Durham-Londra 1993, s. 13. Türkçesi: *Derinliğin Keşfi: Modern Japon Edebiyatının Kökenleri*, çev. Devrim Çetin Güven, İnan Öner, Metis, İstanbul 2011.

Aslına bakarsanız, benzer bir yapının Hindistan ve Japonya gibi farklı kültürlerde oluşması tuhaftır; dahası, Roberto Schwarz'ın müstakil olarak oldukça güncel bir örneği Brezilya'da da keşfettiğini öğrendiğimde durum daha tuhaf bir hâl almıştı. Bu nedenle ben de bu kanıtları piyasalar ile biçimler arasındaki ilişkiyi göstermek için kullanmaya başladım; işte o zaman ne yaptığımı gerçekten bilmeden Jameson'ın kavrayışını sanki tek gerçekmiş –böylesi iddialı laflar ederken daima ihtiyatlı olunmalı ama bunu ifade etmenin başka bir yolu da yok açıkçası– deyim yerindeyse bir *edebi evrim yasasıymış* gibi kabul etmişim: Modern roman, edebi sistemin çevresine ait olan kültürlerde (başka bir deyişle, Avrupa'nın içindeki ya da dışındaki hemen hemen tüm kültürlerde), müstakil bir gelişme olarak ortaya çıkmaz, daha ziyade (çoğu zaman Fransız ya da İngiliz olmak kaydıyla) Batılı bir biçimsel baskı ile yerel unsurlar arasında sağlanan bir uzlaşma olarak zuhur eder.

Bu ilk fikri, başka bir yerde küçük bir yasa tasarısı hâline getirdim;[9] ortaya çıkan şey oldukça ilgi çekici olsa da henüz bir fikrin, mümkün olan en geniş ölçekte teste tabi tutulması gereken bir varsayımın ötesine geçememişti ve ben de bu amaçla modern romanın yayılma dalgasını, edebiyat tarihinin sayfalarında (kabaca 1750 ile 1950 yılları arasında yazılan sayfalarda) aramaya karar verdim. Bu anlamda, geç 18. yüzyılın Doğu Avrupa romanlarıyla ilgili olarak Gasperetti ve Goscilo;[10] 19. yüzyılın başlarındaki Güney Avrupa romanı hakkında Toschi ve Martí-López;[11] Latin Amerika'da yüzyılın orta-

9 *Atlas of the European Novel 1800-1900* (Londra 1998) adlı çalışmamın son bölümünde kısaca tasvir etmeye çalıştığım bu yasaların ortaya çıkardığı resim aşağı yukarı bu tonlara sahipti; ikincisi, biçimsel uzlaşma, genellikle Batı Avrupa romanlarının yoğun bir şekilde çevrilmesiyle sağlanır; üçüncüsü, bu uzlaşmanın bizzat kendisi çoğu zaman istikrarsız bir yapıya sahiptir (Miyoshi, Japon romanlarının "imkânsız programları"ndan bahsederek konuyla ilgili son derece etkileyici bir tasvir yapar); öte yandan, son olarak, imkânsız romanın başarıya ulaştığı nadir örneklerde hakiki biçimsel devrimlerin gerçekleştiğini de gördük.

10 "Oluşum aşamasının tarihi dikkate alındığında erken dönem Rus romanının, Fransız ve İngiliz edebiyatında halkın içselleştirdiği bir sürü geleneği ihtiva etmesi şaşırtıcı değildir," diyor David Gasperetti *The Rise of the Russian Novel* adlı çalışmasında (DeKalb 1998, s. 5). Helena Goscilo da *Krasicki's Adventures of Mr Nicholas Wisdom* adlı çalışmasının "Giriş" bölümünde şu dikkat çekici satırları yazmıştı: "*The Adventures*, en verimli şekilde, ziyadesiyle ilham kaynağı olan Batı Avrupa edebiyatı bağlamında okunmaktadır." (Ignacy Krasicki, *The Adventures of Mr Nicholas Wisdom*, Evanston 1992, s. xv.)

11 İtalyan anlatı piyasasının 1800'lerdeki durumuna ilişkin değerlendirmeler yapan Luca Toschi, "Yabancı ürünlere yönelik bir talep vardı ve bu talebin karşılanması için üretim zorunluydu," diyerek bu konuya dikkat çeker ("Alle origini della narrativa di romanzo in Italia", ed. Massimo Saltafuso, *Il viaggio del narrare* içinde, Floransa 1989, s. 19). Elisa Martí-López de bir nesil sonraki İspanya için benzer bir değerlendirmede bulunarak "İspanyol okurlar, İspanyol romanının özgünlüğü ile ilgilenmiyor; tek arzuları, İspanyol romanının aşina oldukları yabancı örneklere bağlı kalmasıdır," dedikten sonra 1800 ve 1850 yılları arasında "İspanyol romanı Fransa'da yazıldı dense yeridir," sonucuna varır (Elisa Martí-López, "La orfandad de la novela española: política editorial y creación literaria amediados del siglo XIX", *Bulletin Hispanique*, 1997).

larında Franco ve Sommer;[12] 1860'ların Yidiş romanları konusunda Frieden;[13] 1870'lerin Arap romanlarında Moosa, Said ve Allen;[14] aynı yılların Türk romanlarıyla ilgili Evin ve Parla;[15] 1887'de yayımlanan *Noli Me Tangere* ile Filipinli Anderson; yeni yüzyılın başında etkili olan Çing kurgu romanları üzerine Zhao ve Wang;[16] 1920'ler ile 1950'ler arasında Batı Afrika

---

12 "Belli ki yüce amaçlar yeterli değildi. 19. yüzyıl İspanyol-Amerikan romanı, ekseriyetle kaba ve anlamsızdır ve olay örgüsü, dolaylı olarak çağdaş Avrupa Romantik romanından türemiştir." (Jean Franco, *Spanish-American Literature*, Cambridge 1969, s. 56.) "19. yüzyıl ortalarının Latin Amerika romanlarındaki kadın ve erkek kahramanlar, birbirlerini geleneksel bağlamda tutkuyla arzuluyor olsalardı da... bu tutkular, bir nesil önce ortaya çıkmamış olabilir. Gerçekten de çağdaşlaşan âşıklar, gerçekleştirmeyi umdukları erotik fantezilerini, Avrupa romanslarını okuyarak nasıl tahayyül edebileceklerini öğreniyorlar. (Doris Sommer, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkeley-Los Angeles 1991, s. 31, 32.)

13 Yidiş yazarlar, Avrupa romanlarındaki ve öykülerindeki çeşitli unsurları kendilerine mal ettiler, bu unsurları belli oranda değiştirerek birleştirdiler ve onların parodisini yaptılar. (Ken Frieden, *Classic Yiddish Fiction*, Albany 1995, s. 10)

14 Matti Moosa, bu hususta yazar Yahya Hakkı'yı yâd etmektedir: "Modern öykünün bize Batı'dan geldiğini söylemekte hiçbir beis görmüyorum. Modern öykünün nüvesini oluşturanlar, başta Fransız edebiyatı olmak üzere Avrupa edebiyatından etkilenmişlerdi. İngiliz edebiyatının başyapıtları Arapçaya çevrilse de hikâyeciliğimizin kaynağı Fransız edebiyatıydı." (Matti Moosa, *The Origins of Modern Arabic Fiction*, 2. Baskı, 1997 [1970], s. 93.) Edward Said konuya tarihsel açıdan bakar: "Eserlerini Arapça yazan kalem erbapları, bir noktada Avrupa romanının farkına vardı ve onlar gibi eserler vermeye başladı." Edward Said, *Beginnings*, New York 1985 [1975], s. 81. Türkçesi: *Başlangıçlar: Niyet ve Yöntem*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis, İstanbul 2009). Roger Allen, meseleye teknik bir açıdan bakarak şu dikkat çekici yorumda bulunur: "Daha edebi kavramlarla ifade etmek gerekirse Batı edebiyatlarıyla temasın artması, Avrupa kurgusunun çeşitli örneklerinin Arapçaya çevrilmesine giden yolu açmış, bunu bu örneklerin Arapça uyarlamaları ve öykünmeleri izlemiş ve nihayet Arapçaya özgü modern bir kurgu geleneğinin ortaya çıkışıyla sonuçlanmıştı. (Roger Allen, *The Arabic Novel*, Syracuse 1995, s. 12.)

15 Ahmet Ö. Evin, "Türkiye'de yazılan ilk romanlar, devlet kurumunda çalışmış ve Fransız edebiyatına oldukça eğilimli yeni entelijansiya tarafından yazılmıştır," diyerek Türkiye'deki duruma ilişkin değerlendirmede bulunmuştur (*Origins and Development of the Turkish Novel*, Minneapolis 1983, s. 10). (Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, Agora, İstanbul 2004.) Jale Parla da konuyla ilgili "Erken dönem Türk romancıları, geleneksel anlatı biçimlerini Batı romanından örneklerle kaynaştırmışlardı," demiştir ("Desiring Tellers, Fugitive Tales: Don Quixote Rides Again, This Time in Istanbul"). (Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim, İstanbul 2000.)

16 "Olayların ardışık düzeninde anlatının yer değiştirmesi, geç dönem Çing yazarlarının Batı romanını okudukları ya da çevirdikleri zaman karşılaştıkları en göze çarpan belirtidir. Bu yazarlar, evvela olayların bu yer değiştiren ardışık seyrine bir çekidüzen verip kendi anlatı öncesi düzenlerini kurmaya çalıştılar. Çeviri sürecinde bu türden bir yer değiştirme olanaklı olmadığından bir özür notu eklenmeliydi... Gel gör ki çevirmen özgün metne bağlı kalmak yerine onu değiştirmeye kalktığında paradoksal olarak bir özür notu eklemeyi gerekli görmeyecektir." (Henry Y. H. Zhao, *The Uneasy Narrator: Chinese Fiction from the Traditional to the Modern*, Oxford 1995, s. 150.) David Der-wei Wang, "Geç dönem Çing yazarları, yabancı modellerin yardımıyla kendi miraslarını şevkle yenilemişlerdi," dedikten sonra sözlerini şöyle sürdürmüştü: "Kanaatimce geç dönem Çing yazarları, Çin modern edebiyatının başlangıcını temsil ediyor, zira yazarların özgünlük arayışı, artık yerel unsurların çerçevesini çizdiği engellere sığmıyor ve 19.

romanlarında Obiechina, Irele ve Quayson[17] (ve tabii ki Karatani, Miyoshi, Mukherjee, Even-Zohar and Schwarz), ilgi alanıma giren eserler oldu. Dört kıta, iki yüz yıl, yirminin üzerinde bağımsız eleştirel çalışma ve hep aynı şey: Bir kültür, yönünü ne zaman modern romana dönse yabancı biçim ile yerel öğeler arasında *daima* bir uzlaşma sağlanmaktadır. Jameson'ın "yasası", testi –en azından ilk testi– geçmişti.[18]/[19] Hatta testi geçmekle kalmamış, bu konularla ilgili kabul görmüş tarihsel açıklamayı da tam anlamıyla tersyüz etmişti: Zira yabancı ve yerel arasındaki uzlaşma bu denli yaygın olduğunda (İspanya, Fransa ve bilhassa İngiltere örneğinde) romanın yükselişinin kuralı olarak genel kabul gören bağımsız yollar, –bunu söylemekte bir beis görmüyorum– *hiç de kural değil, istisnadır*. Bu yollar ilk sırada gelir, doğru, ama kesinlikle karakteristik değildir. Romanın "karakteristik" yükselişini, Defoe değil, Krasicki, Kemal, Rizal, Maran temsil etmektedir.

---

yüzyıl Batı yayılmacılığının ardından ortaya çıkan fikirlerin, teknolojilerin ve güçlerin çokdilli kültürler arası ticaretiyle girift bir şekilde tanımlanıyordu." (*Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction*, 1849-1911, Stanford 1997, s. 5, 19.)

17 "Yerli yazarların Batı Afrika romanını biçimlendirme sürecinde rol oynayan temel etmenlerden biri, bu romanların, Afrikalı olmayan yazarların Afrika üzerine yazdıklarından sonra ortaya çıkmasıydı. Yabancı romanlar, yerli yazarların yazarken tepki göstermek zorunda kaldıkları unsurları somutlaştırıyordu." (Emmanuel Obiechina, *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*, Cambridge 1975, s. 17.) "İlk Dahomey romanı *Doguicimi*... Afrika'nın sözlü edebiyat geleneğini bir Fransız romanının biçim özellikleri ile yeniden ele alması bakımından ilginç bir deneyimdir." (Abiola Irele, *The African Experience in Literature and Ideology*, Bloomington 1990, s. 147.) "Gerçekliğin rasyonalitesi, bir ulusal kimliği küresel gerçeklerin yarattığı şartlara uygun hâle getirme görevini ifa etmek için yeterlidir... gerçekliğin rasyonalizmi, gazeteler, Onitsha piyasa edebiyatı ve dönemin söylemlerine egemen olan Afrikalı Yazarlar Dizisi'nin ilk örnekleri gibi çeşitli metinlere sirayet etmişti. (Ato Quayson, *Strategic Transformations in Nigerian Writing*, Bloomington 1997, s. 162.)

18 Bu "elden düşme" eleştirisini ilk kez dile getirdiğim seminerde Sarah Golstein, Candidevari sarih bir soru sormuştu: "Başka bir eleştirmene güvenmeye karar verdiniz. Peki ya yanılıyorsa?" Bu güzel soruya şöyle yanıt vermiştim: "O yanılıyorsa siz de yanılıyorsunuz ama –Goscilo, Martí-López, Sommer, Evin, Zhao, Irele gibi sizi teyit edecek– herhangi bir desteğiniz olmadığından yanıldığınızı bir süre sonra anlıyorsunuz... Dahası, aslında olay olumlu bir destek bulamamanız da değil; nasıl olsa Popper'ın meşhur formülüne göre açıklayamayacağınız bin bir çeşit olguyla karşılaşacak ve hipotezinizi çöpe atacaksınız. Neyse ki şimdiye kadar böyle bir şey vuku bulmadı, dolayısıyla Jameson'ın yaklaşımı hâlâ geçerlidir."

19 Tamam, itiraf ediyorum; bu varsayımı test etmek için aslında bu "ilk romanlar"ın bazılarını (Krasicki, *Adventures of Mr Nicholas Wisdom*; Abramowitsch, *Little Man*; Rizal, *Noli Me Tangere*; Futabatei, *Ukigumo*; René Maran, *Batouala*; Paul Hazoumé, *Doguicimi*) en sonunda okudum. Yine de bu tür bir "okuma", artık yeni yorumların ortaya çıkmasına izin vermeyecek, yalnızca mevcutları *teste tabi tutacaktır*: Bu da eleştirel teşebbüsün başlangıcı değil, onun lahikasıdır. Bu nedenle, burada *metni* gerçekten okumuyor, daha ziyade metin boyunca analiz biriminizi arıyorsunuz. Görev daha baştan daraltılmıştır; bu, özgür olmayan bir okumadır.

TARİHLE DENEYLER

Dünya edebiyatına uzak okumayla bakmanın tadını alın: Böylesi bir okuma, ulusal tarihyazımı reddeder. Üstelik bunu *bir deney* formunda yapar. Öncelikle (burada olduğu gibi biçimsel bir uzlaşma olarak) bir analiz birimi tanımlar[20] ve hemen ardından bu analiz biriminin farklı ortamlarda geçirdiği başkalaşımların izinden gidersiniz[21] ta ki *tüm* edebiyat tarihi ideal olarak birbiriyle ilişkili uzun bir deneyimler zincirine –olgusal gerçek ile düşsel olan arasındaki diyaloğa, Peter Medawar'ın sözleriyle "doğru olabilecek olanla bilfiil vaka olan şey arasındaki diyaloğa"– dönüşene kadar.[22] Bu araştırmaya uygun sözcükleri aradığım, tarihçi meslektaşlarımı okuduğum sırada Batılı biçimlerin yerel gerçekle karşılaşmasının, hakikaten bu karşılaşmanın gerçekleştiği her yerde –yasanın öngördüğü doğrultuda– yapısal bir uzlaşma yarattığına ikna oldum olmasına da, uzlaşmanın kendisinin farklı biçimlere büründüğü çok açıktı. Bu uzlaşmanın, zaman zaman, bilhassa da 19. yüzyılın ikinci yarısında ve Asya'da oldukça değişkenlik arz ettiğini söylemeliyim:[23]

---

20 Çalışmak istediğiniz coğrafi alan ne kadar büyükse analiz biriminiz de uygulanabilir amaçlardan dolayı o kadar küçük olmalıdır: bir kavram (örneğimizde olduğu gibi), bir edebi aygıt, bir mecaz, sınırlı bir anlatı birimi gibi. Daha sonra yazmayı planladığım bir başka makalemde, 19. ve 20. yüzyıl romanlarındaki biçemsel "ciddiyet"in (Auerbach'ın *Mimemis*'inde anahtar sözcüktür bu) nasıl yaygınlaştığını ana hatlarıyla ortaya koyabilmeyi umuyorum.

21 Sağlam bir örneğin neye göre belirleneceğini bilmek –başka bir deyişle, bir dizi ulusal edebiyatla tekil romanların hangilerinin bir kuramın öngörüleri bağlamında tatmin edici bir test hazırlayıp hazırlamadığını saptamak– şüphesiz son derece karmaşık bir konudur. Hazırlık niteliğindeki bu taslak çalışmadaki örneğim (ve gerekçesi), şüphesiz hiç de doyurucu değildir.

22 Medawar'a göre bilimsel araştırma, "Muhtemel Bir Dünya hakkında bir öyküyle başlar ve –gerçekleştirebildiğimiz kadar– gerçek hayat hakkında bir öyküyle sona erer. Medawar'ın sözlerini aktaran James Bird'ün kendisi de bu deneysel modele ilişkin oldukça zarif bir yorum getirmiştir (*The Changing World of Geography*, Oxford 1993, s. 5).

23 Biçimsel uzlaşmanın bileşimsel paradoksları ve istikrarsızlığı, (Japonya için) Miyoshi ve Karatani, (Hindistan için) Mukherjee ve (Brezilya için) Schwarz dışında Türk, Çin ve Arap romanları üzerine yapılan edebiyat tartışmalarında sıklıkla gündeme getiriliyordu. Misal Namık Kemal'in *İntibah* romanını ele alan Ahmet Evin'e göre *İntibah*, "biri geleneksel aile hayatına diğeri de bir fahişenin özlemlerine dayanan iki temanın birleştirilmesi, Türk yaşamına dayanan tematik bir çerçeveye sahip Türk roman kurgusunda Avrupa romanlarında gözlemlenen psikolojik boyutu öne çıkan bir tip yaratmaya yönelik ilk girişimdir. *Öte yandan, gerek temaların uyuşmazlığından gerekse her iki temaya yapılan vurgunun derecesindeki farklılıktan ötürü romanın birliği bozulmuştur.* İntibah *romanının yapısal kusurları, Türk edebi geleneğinin yöntemi ile kaygıları arasındaki farklılıkların olduğu kadar Avrupa romanının yöntemi ve kaygıları arasındaki farklılıkların da belirtisidir.*" (Evin, *Origins and Development*, s. 68; vurgu bana ait.) Jale Parla'nın Tazminat dönemine ilişkin değerlendirmesinde de benzer bir nokta üzerinde durulmuştur: "Bu yenileştirme eğiliminin arkasında, hâkim olan ile hükmeden ve yeni fikirleri Osmanlı toplumuna uygun bir kalıba sokan bir Osmanlı ideolojisi vardı. Mamafih bu kalıbın, birbiriyle uzlaşmaz aksiyomlara dayanan iki farklı epistemolojiye tutunması gerekiyordu. *Bu kalıbın çatlaması kaçınılmazdı ve edebiyat da bir şekilde bu çatlakları aksettirecekti.*" ("Desiring Tellers, Fugitive Tales", vurgu

Miyoshi, Japonya için bu uzlaşmanın "imkânsız bir program" olduğunun altını çizmişti.[24] Diğer zamanlarda böyle bir şey söz konusu değildi: Örnek verecek olursak (bir uçta Polonya, İtalya ve İspanya, diğer uçta Batı Afrika olmak üzere) bu dalganın başlangıcı ve sonu üzerine düşünen tarihçiler, romanların muhakkak kendi problemleri olduğunu ama bu problemlerin, birbiriyle uzlaşmayan unsurların yarattığı çatışmadan kaynaklanmadığını ifade etmişti.[25]

---

bana ait.) Roger Allen da Hüseyin Haykal'ın *Zeynep* romanıyla ilgili yaptığı bir değerlendirmede Schwarz ve Mukherjee'nin konuya ilişkin düşüncelerini hatırlatmaktadır ("*Buradaki psikolojik safsatanın yansıttığı problemlere dikkat çekmek, tahmin edemeyeceğiniz kadar kolaydır*; Kahire'de bir öğrenci olan Hamid, John Stuart Mill ve Herbert Spencer taraftarları gibi özgürlük ve adaleti konu edinen Batılı eserlere aşinadır ve Mısır toplumundaki evlilik meselesini, Mısır'ın kırsal bölgesine ait köklerine derinden bağlı ailesiyle mağrur biçimde tartışmayı sürdürür": *The Arabic Novel*, s. 34; vurgu bana ait). Henry Zao, *The Uneasy Narrator* kitabının adından yola çıkarak –kitabın başında yer alan huzursuzlukla ilgili enfes tartışmaya bir göz atmanızı öneriyorum– Batılı kurgu yapısı ile Çin anlatısının rastlaşmasının yarattığı güçlüklerin altını çizmektedir: "Son dönem Çing romanının çarpıcı bir özelliği," diyor Zao, "anlatıcının öyküye müdahalesine, halk diliyle bezenmiş Çin kurgusunun önceki dönemlerine oranla daha sık rastlanmasıdır... Yenice benimsenmiş teknikleri açıklamaya çalışan çok sayıda yönlendirme, anlatıcının kendi statüsünün istikrarsızlığından duyduğu huzursuzluğu ifşa etmektedir... anlatıcı, yorumlayıcı çeşitliliğin yarattığı tehdidi hissetmektedir... ahlaki yorumlar, yargıları netleştirmek için daha taraflı hâle gelmektedir," ve anlatıcının anlatıya derinlemesine nüfuz etmeye çalışması bazen o kadar bunaltıcı bir hâl alır ki yazar, "ahlaken kusursuz olduğunu göstermek için" anlatıdaki şüpheyi feda edebilir (*Uneasy Narrator*, s. 69-71).

24 Bazı durumlarda Avrupa romanlarının *çevirileri* bile akla hayale sığmaz çeviri oyunlarıyla yapılıyordu. 1880 yılında Japonya'da Tsubouchi'nin *The Bride of Lammermoor* çevirisi, *Shumpu Jowa* (*İlkyazda Esen Aşk Hikâyesi*) adıyla yayımlandı ve bizzat Tsubouchi de "dikilmekte olan kumaşın okurlarının üzerine oturmayacağını düşündüğü anda özgün metni kırpmaktan ya da Scott'ın imgelemini, geleneksel Japon edebiyatının diliyle daha fazla örtüşen ifadelere dönüştürmekten çekinmemişti" (Marleigh Grayer Ryan, "Commentary" to Futabatei Shimei's *Ukigumo*, New York 1967, s. 41-42). "Arap dünyasında," diyordu Matti Moosa, "Batı romanlarını çevirenler, pek çok örnekte de göreceğimiz gibi bir eserin özgün metnine mazur görülemez müdahalelerde bulunuyor, kendilerince bir yol tutturuyorlardı. Yakup Sarruf, Scott'ın *Talisman* adlı kitabının başlığını *Qalb al-Asad wa Salah al-Din* (Aslan Kalp ve Selahaddin) olarak değiştirmekle kalmamış, bu kahramanlık hikâyesinin bazı parçalarını, okuyucusunun beğenisine uyacağına inandığı şekilde elden geçirdiğini kabul etmişti... Kimi çevirmenler de çevrilen metni okurları için daha kabul edilebilir hâle getirmek ve bu metnin yerli edebi gelenekle daha uyumlu olmasını sağlamak için başlıkları, karakterlerin isimlerini ve içeriğin bazı kısımlarını değiştiriyordu" (Origins of Modern Arabic Fiction, s. 106). Aynı genel eğilim, geç dönem Çing edebiyatı için de geçerlidir: Burada da "çevirmenler, neredeyse istisnasız bir şekilde aklına eseni yapıyordu... Metne müdahale etmenin en ciddi yolu, tüm romanı, onu Çinli karakterler ve Çin kültürel arka planı ile hikâyeleştirecek şekilde yorumlamaktı... Bu çevirilerin hemen hepsinde kısaltma yoluna gidiliyordu... Batı romanları yüzeyselleştirilip olayların akışı hızlandırılarak geleneksel Çin kurgusuna daha çok benzetiliyordu" (Henry Zhao, *Uneasy Narrator*, s. 229).

25 Peki bu fark nereden kaynaklanıyor? Muhtemelen Güney Avrupa'da yükselen Fransızca çeviri dalgası, kendisinden çok da farklı olmayan bir yerel gerçeklik (ve yerel anlatı gelenekleri) ile karşı karşıya gelmiş ve bu da yabancı biçim ile yerel öğelerin bileşiminin kolayca gerçekleşebileceğini

Böyle bir sonuçlar yumağıyla karşılaşacağımı hiç hesaplamadığım için başta afalladım ama sonra bunun sonuçlar içindeki muhtemelen en değerli bulgu olduğunu fark ettim, zira söz konusu bulgu, dünya edebiyatının gerçekten bir sisteme ama *değişkenleri* olan bir sisteme tekabül ettiğini göstermişti. Bu sistem tekti ama tekbiçimli değildi. Anglo-Fransız merkezin baskısı, bu sistemi tekbiçimli hâle getirmeye *çalışsa* da farklılığın gerçekliğini bütünüyle yok etmesi imkânsızdı. (Aklıma gelmişken, dünya edebiyatı üzerine çalışmanın –kaçınılmaz olarak– tüm dünyada cereyan eden sembolik hegemonya mücadelesini de çalışmak demek olduğunu burada vurgulamak isterim.) Dediğim gibi, sistem tekti ama tekbiçimli değildi. Geriye dönüp bakınca bunun zaten böyle olması gerektiğini düşünebiliriz tabii; şayet 1750 yılından sonra roman, dünyanın hemen hemen dört bir tarafında Batı Avrupa motifleriyle yerel gerçeklik arasında gerçekleşen bir uzlaşma olarak ortaya çıkmışsa. Yerel gerçeklik de tıpkı Batı etkisinin oldukça eşitsiz bir şekilde tezahür etmesi gibi muhtelif alanlarda farklılaştı: Örneğime dönecek olursak Batı'nın etkisi 1800'lü yılların Güney Avrupası'nda, 1940'ların Batı Afrikası'na oranla daha güçlüydü. Sahnedeki güçler, değişmeye devam ettiğinden bu güçlerin etkileşiminden doğan uzlaşma da değişmeye devam etti. Üstelik bu, tesadüfen de olsa, karşılaştırmalı morfolojiye inanılmaz bir inceleme alanı açmaktadır (karşılaştırmalı morfoloji; biçimlerin, uzam ve zaman içinde nasıl değişkenlik gösterdiğinin sistematik olarak incelenmesidir ve karşılaştırmalı edebiyat sözcük öbeğindeki "karşılaştırmalı" sıfatının korunmasının tek nedenidir); ne var ki karşılaştırmalı morfoloji, karmaşık bir konudur ve ayrı bir makalede ele alınması gerekir.

---

göstermişti. Batı Afrika'da ise tam tersi bir durum söz konusuydu: Bizzat roman yazarları Batı edebiyatının etkisi altında kalmış olsa da çeviri dalgası, başka yerlere oranla oldukça zayıftı ve yerel anlatı gelenekleri, kendi paylarına Avrupa'ya özgü geleneklerden ziyadesiyle farklıydı (sözlü geleneği bir düşünün); "yabancı teknoloji" hevesi nispeten zararsız olsa da –yine de tahmin edersiniz ki 1950'lerin sömürge karşıtı politikaları nedeniyle daha ziyade "yabancı teknoloji" hevesini kırmaya yönelik çalışmalar yürütülüyordu– yerel gelenekler, kendi rollerini görece el değmemiş bir ortamda oynuyorlardı. Obiechina ve Quayson, Avrupa anlatısı karşısında erken dönem Batı Afrika romanının tartışmalı ilişkisinin altını çiziyorlardı: "Batı Afrika'nın yerli yazarlarının romanları ile sahne olarak Batı Afrika'yı kullanan yerli olmayan yazarların romanları arasındaki en göze batan fark, yerli yazarların sözlü geleneğin temsiline verdikleri önem ile yerli olmayan yazarların bunu neredeyse tamamen yok saymasıdır (Emmanuel Obiechina, *Culture, Tradition and Society*, s. 25). "Bizim saptadığımız edebi stratejik biçimlenmedeki süreklilik, kimlik belirlemek için gereken gerçeklikten çok mitopyanın olumlanması üzerinden tanımlanır... Bu durum, Batılı gerçekçilik biçimi olarak algılanan biçime kavramsal bir karşıtlıktan ileri geldiğinden bundan kuşku duymak zordur. Bu bağlamda Achebe, Armah ve Ngugi gibi Afrikalı duayen yazarların eserlerinde, bu çalışmalardaki hareketin gerçekçi temsil protokollerinden mitopyacı deneyimleme protokollerine doğru gerçekleştiğine dikkat çekmek bile yerinde olacaktır" (Ato Quayson, *Strategic Transformations*, s. 164).

TOPLUMSAL İLİŞKİLERİN SOYUTLAMALARI OLARAK BİÇİMLER

"Uzlaşma" terimi hakkında da birkaç söz söylemek istiyorum. Ben bu terime, Jameson'ın Karatani'nin kitabına yazdığı önsözde atfettiği anlamdan biraz farklı bir anlam yüklüyorum. Jameson'a göre ilişki, aslen iki taraflıdır: "Batı romanının yapısının soyut biçimsel motifleri" ile "Japon toplumsal deneyiminin hammaddesi": esasen biçim ve içerik.[26] Bense bu ilişkinin, daha çok bir üçgene benzediğini düşünüyorum: yabancı biçim, yerel içerik ve *yerel biçim.* Basitçe ifade etmek gerekirse, yabancı *olay örgüsü*, yerel *karakterler* ve son olarak yerel *anlatı sesi*; üstelik söz konusu romanların en istikrarsız –Zhao'nun geç dönem Çing romanı anlatıcısı için söylediği gibi en huzursuz– göründükleri yer, tam da bu üçüncü boyuttadır. Bunun anlamı şudur aslında: Anlatıcı; yorumun, açıklamanın, değerlendirmenin direğidir; yabancı "biçimsel motifler" (ya da bu minvalde yabancı olanın varlığı) ise karakterlerin (Bunzo, Ibarra ya da Bràs Cubas gibi) garip davranmasına neden olmakta ve bundan çıkan yorum da hâliyle huzursuz hâle gelmekte, diğer bir deyişle lafazanlaşmakta, dengesizleşmekte ve yönsüzleşmektedir.

Even-Zohar'ın adlandırdığı şekliyle "müdahaleler", diğerlerinin varlığını –bu anlamda *yapıyı*– tehlikeye sokan güçlü edebiyatlar ortaya çıkarır. Schwarz'a göre "özgün tarihsel koşulların bir kısmı, sosyolojik bir biçim olarak yeniden ortaya çıkar... Bu anlamda biçimler, özgül toplumsal ilişkilerin soyutlamalarıdır".[27] Hâl böyleyse, bizim örneğimizde tarihsel koşullar, biçimde oluşan bir tür "çatlak" olarak; başka bir deyişle, hikâye ile söylem, dünya ile dünya görüşü arasında açılan bir fay hattı olarak yeniden ortaya çıkar: Dünya, dışarıdaki bir gücün dayattığı garip bir yönde ilerlerken dünya görüşü, bunu anlamlandırmaya çalışır ve her seferinde denge bozulur. Tıpkı Rizal'in (Katolik melodram ile Aydınlanma alaycılığı arasında salınan)[28] ya

---

26 Antonio Candido'nun meşhur bir makalesinde de aynı noktaya dikkat çekilmiştir: "Biz [Latin Amerika edebiyatları], hiçbir zaman edebi hareketler anlamında romantizmden etkilenerek özgün ifade biçimleri ya da temel ifade teknikleri yaratmadık, tür bağlamında psikolojik roman yazmadık, yazarlık açısından serbest dolaylı üslup kullanmadık... muhtelif yerlilik yönelimleri, ithal edebi *biçimler*den yararlanmayı asla reddetmedi... bizden istenen, yeni *temaların* ve farklı *duyguların* seçilmesiydi". "Literature and Underdevelopment", ed. César Fernández Moreno, Julio Ortega ve Ivan A. Shulman, *Latin America in Its Literature* içinde, New York 1980, s. 272, 273.

27 "The Importing of the Novel to Brazil", s. 53.

28 Rizal'in çözümü, dolayısıyla çözümsüzlüğü, muhtemelen onun olağanüstü geniş toplumsal yelpazesiyle de ilişkilidir (*Noli Me Tangere*, bu meyanda Benedict Anderson'ın roman ile ulus devleti birleştirmesine ilham kaynağı olan metindir): Bağımsız olmayan, tam olarak tanımlanmış bir yönetici sınıftan yoksun, ortak bir dili konuşmayan ve birbirinden tamamen farklı yüzlerce karakteri barındıran bir ulusta "bütün adına" konuşmak zordur ve anlatıcının sesi, bu çabanın altında ezilir.

da Futabatei'nin (Bunzo'nun "Rus" davranışı ile metne çizilen Japon izleyiciler arasına sıkışan) sesi veya olay örgüsü üzerindeki hâkimiyetini tamamen kaybeden ama ne pahasına olursa olsun hâlâ ona hükmetmeye çalışan Zhao'nun hipertrofik anlatıcısı gibi. Schwarz'ın, metnin "karmaşık bir özelliği" hâline gelen "dış borç" derken söylemek istediği şey budur aslında: Yabancı varlık, romanın *söylenişine* "müdahale eder".[29] Tek ve eşitsiz edebi sistem, burada salt harici bir ağ değildir, metnin *dışında* kalamaz: Biçimsel karakterine varacak kadar yerleşiktir metinde.

AĞAÇLAR, DALGALAR VE KÜLTÜREL TARİH

Biçimler, toplumsal ilişkilerin soyutlamalarıdır; dolayısıyla biçimsel analiz, en mütevazı hâliyle bir güç analizidir. (Karşılaştırmalı morfolojiyi, böylesine büyüleyici bir alan hâline getiren de budur zaten: Biçimlerin nasıl değiştiğini incelerken temsili *gücün*, yer yer nasıl değiştiğini de keşfedeceksiniz.) Doğrusunu söylemek gerekirse sosyolojik biçimcilik, daima benim yorumlama yöntemim olmuştur ve bana sorarsanız bu yöntem, dünya edebiyatı için de en uygun yöntemdir... Öte yandan, ne yazık ki burada durmalıyım, zira bundan sonrası için kendimi yeterli görmüyorum. Deneyin temel değişkeninin anlatıcının sesi olduğu netleşince, işte o zaman, sahici bir biçimsel analize kalkışmak benim sınırlarımı aşar çünkü sahici bir biçimsel analiz, benim hayal bile edemeyeceğim dilbilimsel bir yeterlilik gerektirir (başka bir deyişle, Fransızca, İngilizce, İspanyolca, Rusça, Japonca, Çince ve Portekizcenin yanı sıra bir argümanın nüvesine de hâkim olmak elzemdir). Dahası, analiz nesnesi ne olursa olsun dünya edebiyatına dair bir incelemenin, evrensel ve (pratik nedenlerin yanı sıra kuramsal nedenlerin de zorladığı) kaçınılmaz bir işbölümüyle ulusal edebiyata ilişkin uzmanlığa teslim olmak zorunda olduğu bir nokta daima olacaktır. Bu çok geniş kapsamlı bir konu ama hiç değilse ana hatlarını çizmek istiyorum.

---

29 Yapısal zayıflık, birkaç şanslı örnekte bir güce dönüşebilir; tıpkı Schwarz'ın anlatıcının "havailiği"nin "Brezilya yönetici sınıfının davranışının üsluplaştırılmaya başlandığı" Machado yorumunda olduğu gibi: Bu artık bir kusur değil, romanın özüdür. Machado de Assis'in romanlarında bulduğumuz her şey, anlatıcılarının –farklı derecelerde kullanıp suistimal ettikleri– *havailiği*dir. Eleştirmenler bu romanları ekseriyetle edebi teknik ya da yazarının nüktedanlığı açısından ele alırlar; öte yandan, bu eserleri Brezilya yönetici sınıfının davranış tarzının üsluplaştırılması olarak görmenin büyük avantajları vardır. Machado'nun anlatıcısı, önyargıdan kurtulmak ve tarafsızlığın sağladığı güveni aramak yerine yazarın arsızlığını, ucuz kinayelerden edebi teşhirciliğe, hatta eleştirel davranışlara kadar uzanan bir dizi içinde gururla gösterirler" (Roberto Schwarz, "The Poor Old Woman and Her Portraitist" [1983], *Misplaced Ideas*, s. 94).

Tarihçiler, kültür konusunu dünya ölçeğinde (her halükârda oldukça geniş bir ölçekte) analiz edecekleri zaman, iki temel bilişsel metafordan yararlanma eğiliminde olmuşlardır: ağaç ve dalga. Ağaç, Darwin'den türetilen filogenetik ağaç, karşılaştırmalı filolojinin kullandığı araçtı: Birbirlerinden güç alarak dallanıp budaklanan dil ailelerini temsil ediyordu (Aryan-Grek-İtalyan-Kelt dillerinden Slav-Cermen dilleri, ardından Cermen dillerinden Baltık-Slav dilleri, sonra Slav dillerinden Litvanca). Üstelik bu tür bir ağaç, karşılaştırmalı filolojinin, muhtemelen kültüre ilişkin ilk dünya sistemi de olan büyük bulmacayı çözmesine olanak sağlıyordu, Hindistan'dan İrlanda'ya kadar yayılan (ve –kanıtların yeterli olmadığı herkesçe bilinse de– muhtemelen dillerin yanı sıra ortak bir kültür birikiminden de oluşan) Hint-Avrupa dil ailesini. Dalga metaforu (Schmidt'in "dalga hipotezi"nde olduğu gibi diller arasındaki belirli örtüşme noktalarını açıklayan) tarihsel dilbilimde de kullanılmıştı lakin bu metafor, teknolojik yayılma çalışmalarında ya da sözgelimi Cavalli-Sforza ve Ammerman'ın (bir genetik bilimci ile bir arkeoloğun) tarımın Orta Doğu'daki Bereketli Hilal'den kuzeybatıya doğru tüm Avrupa'yı kapsayacak şekilde nasıl yayıldığını açıklayan etkileyici disiplinlerarası kuramı "ilerleme dalgası"nda önemli bir rol oynamıştı.

Şimdi ağaçlar da dalgalar da birer metafordur ama bunun dışında kati surette ortak yanları yoktur. Ağaç, birlikten çeşitliliğe geçişi ifade eder: çok sayıda dalıyla birlikte tek ağaç; Hint-Avrupa dillerinden düzinelerce farklı dile. Dalgalar ise bunun tam tersidir ve piyasaları birbiri ardına ele geçiren Holywood filmleri (ya da dilleri birbiri ardına içine çeken İngilizce) örneğinde olduğu gibi ilkçeşitliliği tamamen sarıp sarmalayan tekbiçimliliği gözetir. Ağaçlar, coğrafi *süreksizliğe* ihtiyaç duyar (dillerin birbirlerinden ayrılıp dallanmaları için tıpkı hayvan türleri gibi önce uzamda ayrılmaları gerekir); dalgalar, engellere gelemez ve coğrafi *süreklilikte* ilerler (dalganın açısından bakıldığında ideal dünya, okyanustur). Ağaçlar ve dallar, ulus devletlerin tutunduğu biçimlerdir; dalgalar ise piyasaların. Örnekleri çoğaltmak mümkündür. Bu iki metafor arasında ortak bir şey yoktur ama *her ikisi de işlev görür*. Kültürel tarih, ağaçlar *ve* dalgalardan ibarettir; örneğin Hint-Avrupa dil ağacını besleyen zirai ilerleme dalgası, daha sonra dilbilimsel ve kültürel temasın yarattığı yeni dalgalarla süpürülmektedir... Dahası, dünya kültürü, bu iki mekanizma arasında bocaladıkça kendi ürünleri kaçınılmaz olarak karma olacaktır. Daha açık söylemek gerekirse, Jameson'ın yasasında olduğu gibi uzlaşmalar ortaya çıkacaktır. Yasa, dünya kültürünün bu iki mekanizmanın kesişim noktasını sezgisel olarak yakaladığı için işler. Modern

romanı düşünelim misal; şüphesiz bir dalgadır (ki ben de birkaç kere dalga olarak tanımlamıştım) ama yerel geleneklerin kollarında yol alan[30] ve daima onlar tarafından büyük ölçüde dönüştürülen bir dalga.

O hâlde, ulusal edebiyat ile dünya edebiyatı arasındaki işbölümünün temeli budur: ağaçları gören insanlar için ulusal edebiyat, dalgaları gören insanlar için dünya edebiyatı. İşbölümü ve mücadele. Ancak bu aynı derecede etkili oldukları anlamına gelmez. Kültürel tarihin ürünleri daima karmadır; peki ya bu bileşimdeki başat mekanizma hangisidir? Bu mekanizma dahili midir harici mi? Ulusal mıdır yoksa dünya çapında mı? Ağaç mıdır dalga mı? Şükür ki bu çelişkiyi kati surette ortadan kaldırmanın bir yolu yoktur, zira karşılaştırmalı edebiyat uzmanları çelişkiye gereksinim duyar. Karşılaştırmalı edebiyat uzmanları, ulusal edebiyatlar karşısında oldum olası fazla çekingen ve diplomatik olmuşlardır: Sanki biri, İngiliz, Amerikan ve Alman edebiyatını haiz olmuş da karşılaştırmalı edebiyat uzmanları, bitişikte, küçük bir paralel evrende, ilk gruba rahatsızlık vermemeye gayret ederek ikinci bir edebiyat grubu üzerinde çalışıyormuş gibi. Hayır, tabii ki; evren aynıdır, edebiyatlar aynıdır; yalnızca biz onlara farklı bir bakış açısıyla bakarız ve siz de çok basit bir nedenle karşılaştırmalı edebiyat uzmanı hâline gelirsiniz *çünkü bu bakış açısının daha iyi olduğuna ikna olursunuz*. Bu yaklaşımın daha derin bir açıklama gücü vardır, kavramsal olarak daha latiftir, çirkin bir "tekyanlılık ve bağnazlık"tan kaçınır vs. Ama burada önemli olan, dünya edebiyatı incelemesi (ve karşılaştırmalı edebiyat bölümlerinin varoluşu) için bundan başka bir gerekçenin bulunmamasıdır: baş belası olmak için ulusal edebiyatlara –bilhassa da yerel edebiyata– sürekli bir meydan okuma. Karşılaştırmalı edebiyat bundan başka bir şey değildir. "Kendinizi kardırmayın," der Stendhal gözde karakteri üzerinden, "Sizin için orta yol yoktur". Aynı şey bizim için de geçerlidir.

30 Miyoshi'nin tanımladığı şekliyle "aşılama süreçleri"; Schwarz, "romanın, özellikle onun gerçekçi *çizgisi*nin *telkin*inden" bahsederken Wang da "Batı anlatı tipolojilerinin *nakledilmesi*nden" bahseder. Belinski de halihazırda 1843 yılında Rus edebiyatını "yerli bir tür olarak büyümek yerine *nakledilmiş* bir edebiyat" olarak tanımlamıştı.

EDEBİYAT MEZBAHASI

On iki yıldır –1987 yılında yazdığım "Edebi Evrim Üzerine" denemesinden itibaren The Way of the World *(1990) kitabının ek bölümünde**, "Modern Avrupa Edebiyatı" *(1992) denemesinde,* Modern Epik *(1996) kitabında ve okumakta olduğunuz çalışmamda– evrim kuramının, çalışmalarımdaki tartışmasız yegâne tesir olduğunu söylemeliyim. Bu kuram, başlarda, bilhassa "Modern Avrupa Edebiyatı"nın Avrupa adalar denizi gibi çok büyük sistemler hakkında nasıl düşünmem gerektiği hususunda bana yol gösterdi; ardından, mesela Modern Epik'te, bilinçakışının uğradığı mutasyonları ya da biçimsel araçların "yeniden işlevsel kılınması" gibi küçük çaplı düzenekleri analiz etmeme yardımcı oldu. "Mezbaha", Kolombiya'da yürüttüğüm bir yüksek lisans semineri gereği başlayan biçimsel mutasyon ve kültürel seçilim incelemesinin daha derinlikli hâlidir. Seminere geç 19. yüzyılın dedektif hikâyelerinden bir örnekle başladık, çerçevesi belirlenmiş bir biçimsel nitelikle (ipuçlarıyla) devam ettik ve nihayet hipotezimize ulaştık: Bireysel hikâyelerin kaderi, bu biçimsel niteliğin kullanılmasına bağlıdır. Conan Doyle'dan önce (ne hikmetse onun hakkında bildiğimi sandığım şeylerde yanılıyordum) okuyacağımız hikâyelerde ipuçlarının olup olmayacağı hakkında hiçbir fikrim yoktu: Hikâyelerde ipuçları olmuş olsaydı, bunlar, hikâyenin varlığını sürdürmesi için gereken can alıcı nitelik* olamazlardı *besbelli; diğer taraftan, biz de bir açıklamanın girizgâhını yaptık herhalde. Eh, hadi başlayalım.*

* "'A Useless Longing for Myself': The crisis of the European *Bildungsroman*, 1898-1914". (ç.n.)

Bulguları daha sonra açıklayacağım; yine de şu kadarını söyleyeyim ki onlar bulguydu ve bu, yeniydi. Şimdiye dek, (bu derlemenin ilk iki makalesinde olduğu gibi) epey emek verdiğim makalelerimde bile hiçbir zaman "yeni olgular" bulma arayışına girmemiştim: Aslında olgular oradaydı ama izahatları eksikti. Buradaysa tam tersi bir durum söz konusuydu: Elimde muayyen bir evrim modeli vardı ve ben de bu modelin edebiyata uygulanmasını destekleyecek ya da buna karşı çıkacak verileri arıyordum. Bu makalede bu durumu –kelimenin tam anlamını karşılamasa da– durmaksızın "deneyim" olarak tanımlıyorum. Öte yandan, bu, ilk kuramsal denememde –Mucizevi Göstergeler adlı çalışmamın 1983 baskısına yazdığım Giriş yazısında– tasavvur ettiğim ve neredeyse yirmi yıl sonra nihayet gerçekleştirmenin bir yolunu bulduğum "yanlışlanabilir eleştiri"nin bir örneğiydi.

Hipotezimle çelişen ve beni onu değiştirmeye zorlayan net ve kuvvetli olgular bulmak, sahiden de yeni bir başlangıçtı; yorucu ama son derece heyecan verici bir başlangıç. Sanki tüm edebiyat tarihi, yeni bir tarzda yeniden yazılıyordu; bu yüzden ve bu meyanda –böyle iki makaleye ilaveten Katie Trumpener ile daha sonra aramızda geçen bir konuşmanın ardından üçüncü bir çalışmanın sözünü verdiğim "Üslup AŞ" de zirveye ulaşan sonraki makalelerin laytmotifi hâline gelen bir jestle– "The Rivals of Jane Austen" üzerine devam niteliğinde bir çalışmanın sözünü vermiş bulundum. Ne var ki dumanından bacasını tahmin ettiğimiz edebiyat tarihine ilişkin radikal bir yeniden okuma, öyle bir kartopu etkisi yarattı ki yeni deneyin çekiciliği, eski olanın kopyalanmasına yönelik temkinli görevi anında gölgede bıraktı; hatta devam niteliğinde tek bir yazı bile kaleme alınmadı.[1] Sorumluluk sahibi birinin takınacağı bir tavır değildi bu ama kendimi tutamadım.

Denemeyi yazarken sorumlu davranıp yeterli miktarda okuma yaptığımı düşünüyorum: Bütün unutulan dedektif hikâyelerinin bir haritasını çıkardım. Peki ya yeterince okuma yapmasaydım ne yapacaktım? Bundan pek emin değilim: İpuçları arayan hikâyeleri "baştan sona" okudum ve (diyebilirim ki) yalnızca onları okudum; bunun, bildiğim okuma tarzından oldukça farklı bir okuma olduğunu söyleyebilirim. Aslında tam da Jonathan Arac'ın "Mütalaalar" etrafında dönen tartışmalar bağlamında "yakın oku-

---

1 Aslında Austen'ın rakipleri hakkında birçok hazırlık çalışması yapmıştım ancak o sıralarda birden fazla biçimsel niteliğin eşzamanlı varyasyonunu nasıl analiz edeceğimi bilmediğimden hiçbiri işe yaramadı. Nihayet "Quantitative Formalism" başlıklı kolektif bir çalışmada Sarah Allison, Ryan Heuser, Matthew Jockers, Michael Witmore ile birlikte –birkaç değişkenin aynı anda ele alındığı– çokdeğişkenli analizleri, roman türlerine ilişkin çalışmamıza uyguladık; bkz. Stanford Edebiyat Laboratuvarı *1. Kitapçık*; litlab.stanford.edu adresinden erişilebilir; ayrıca n+1, 13, 2012.

ma olmaksızın biçimcilik" olarak tanımladığı latif bir formüle benziyordu; bu anlamda farklı bir biçimsel niteliği tanımlayan ve ardından bir dizi metin üzerinden bu niteliğin başkalaşımının peşine düşen "Mezbaha", muhtemelen söz konusu formülün ilk sarih örneğidir. Gerçi Edebiyat Laboratuvarı'nın ilk kitapçığına adını veren "Quantitative Formalism" makalesi aklımın ucundan bile geçmemişti, lakin "Mezbaha"dan sonra fiilen an meselesiydi.

* * *

MEZBAHA

Hadi birkaç başlıkla başlayalım: *Binbir Gece Masalları, Aylmers, Annaline, Alicia de Lacey, Augustus ve Adelina, Albert, Adventures of a Guinea, Valiera Rahibesi, Ariel, Almacks, Adventures of Seven Shillings, Abbess, Arlington, Adelaide, Aretas, Abdallah the Moor, Anne Grey, Andrew the Savoyard, Agatha, Agnes de Monsfoldt, Anastasius, Anzoletto Ladoski, Arabian Nights, Adventures of a French Sarjeant, Adventures of Bamfylde Moore Carew, A Commissioner, Avondale Priory, Abduction, Accusing Spirit, Arward the Red Chieftain, Agnes de Courcy, An Old Friend, Annals of the Parish, Alice Grey, Astrologer, An Old Family Legend, Anna, Banditt's Bride, Bridal of Donnamore, Borderers, Beggar Girl...*

Yukarıda okuduklarınız, Derby şehrindeki Columbell kütüphanesinde bulunan ve sadece başarılı kitapları listeleyen 1845 tarihli küçük bir kataloğun ilk sayfasıdır. Ne var ki bu başlıklardan bugün yalnızca birkaçı bize tanıdık geliyor. Diğerlerinin esamesi okunmuyor. Dünya tarihi, dünya mezbahası olduğu kadar, meşhur bir Hegelci vecizenin de işaret ettiği gibi edebiyat mezbahasıdır da. Kitapların önemli bir kısmı yok olmaya mahkûmdur, zira bu kitapların "önemli bir kısmı", aslında şu noktayı gözden kaçırmaktadır: 19. yüzyıl Britanya romanlarına ilişkin bugünün kanonunu iki yüz başlık altında toplasak bile (ki bu çok yüksek bir rakamdır) yayımlanmış tüm romanların yalnızca %5'ine ulaşacaktık.

Peki diğer %95 nerede? İşte bu, elinizdeki makalede peşine düştüğümüz, bugün birkaç eleştirmenin –çok yakın geçmişte Sylvie Thorel-Cailleteau, Katie Trumpener ve Margaret Cohen'ın– çalışmalarında şekillenen daha geniş bir edebiyat tarihi fikrinin gerisindeki sorudur. Bana sorarsanız aradaki temel fark, amacın, kanonda –kanonun öncülerinin keşfedilmesi ya da belirgin bir konuma getirilmesi için kanon alternatiflerinin bulunması

hâlinde– *tüm* edebiyat tarihine bakış açımızda meydana gelecek denli kanonik ya da kanonik olmayan, belki de her ikisini de içeren türden bir değişim olmamasıdır.[2] Bunu yapabilmek için *rakipler* dediğim şeye; başka bir deyişle, üç aşağı beş yukarı kanonik yazarlar gibi yazan çağdaş yazarlara (benim örneğimde aşağı yukarı Arthur Conan Doyle gibi yazanlara) ve unutulan %99'dan algıladığım şeyden hareketle Cohen'ın "ihmal edilmiş yapıtlar" olarak adlandırdığı yapıtlar en büyük grubu oluşturduğu için ilgimi çeken çağdaş yapıtlara odaklandım. Üstelik daha önce de ifade ettiğim gibi bir bütün olarak edebi alana yeni bir anlam kazandırmak, en büyük arzumdu.[3]

Takdir edersiniz ki burada bir sorun var. İki yüz romanı bilmek halihazırda zorken *yirmi bin romanı bilmek* nasıl mümkün olabilir? "Bilmek" ne anlama gelir? Bir şeyden eminim, o da bunun neşeli New Haven şehrinden tüm edebiyat çalışmalarına yayılan –sekülerleştirilmiş teolojiye, aslında "kanon"a dair– çok az sayıdaki metne yakın okuma yapmak anlamına gelmediği. Daha kapsamlı bir edebiyat tarihi çalışması; örnekleme, istatistik, dizi çalışması, başlıklar, uyum, açılışlar ve hatta bu makalede tartıştığımız "ağaçlar" gibi maharetleri de gerektirir. Ama önce, kısa bir öncül.

---

2 Oldukça yaygın olan öncü bir tez için bkz. Margaret Doody, "George Eliot and the Eighteenth-Century Novel", *Nineteenth-Century Fiction* 35, 1980, s. 267, 268: "Richardson'ın ölümü ile Scott ve Austen'ın romanlarının ortaya çıkışı arasındaki dönem... 19. yüzyılın kadın kurgusu için gereken paradigmanın –ki *on dokuzuncu yüzyıl romanının paradigmasından pek aşağı kalır yanı yoktur*– gelişiminin başladığı dönemdir" (vurgu bana ait). Trumpener, (ulusal masallar ve tarihi romanlar konusundaki tartışmasında olduğu gibi) kısmen öncü modeli, (kitabının son paragrafında görüldüğü gibi) kısmen de alternatif modeli takip eder: "Romantik kurguya ilişkin jeopolitik bir inceleme, Scott'ın emperyal genişlemeye dair bir roman kurgulamaktaki merkeziliğinin yanı sıra *çağdaşlarından bazılarının eleştirel ve kozmopolit bir imparatorluk kurgusunu nasıl farklı bir şekilde tahayyül ettiğini* ortaya çıkarmaktadır [*Bardic Nationalism: The Romantic Novel and the British Empire*, Princeton, NJ 1997, s. 291; vurgu bana ait]. Cohen'ın giriş bölümü, "Reconstructing the Literary Field", alternatif tez hakkında bildiğim en kararlı beyandır: "Edebi kazı çalışmalarımdan hareketle söyleyebilirim ki Balzac ve Stendhal, genel bir piyasada bir niş arayan diğer üreticiler içinde edebi üreticiler olarak öne çıkmaktadır... Balzac ve Stendhal, yazmaya başladıklarında romanın başat pratiğini hasmane bir şekilde ele alırlarken piyasa paylarına yönelik arzularını da gerçekleştirmişlerdi: Kadın yazarların duygusal çalışmaları. Dahası, çok güçlü veya etkili olmasa da çağdaşlarının seyyanen buldukları diğer düsturlarla duygusallığın saygunlığına kafa tutan yazarlarla rekabet etmişlerdir (*The Sentimental Education of the Novel*, Princeton, NJ 1999, s. 6).

3 Bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde de açıkça görüleceği gibi profesörlerin bu kanonu değiştirebileceklerine inanmıyorum. Diyelim ki değiştirebildiler –ve yine diyelim ki on, yirmi, elli, yüz ya da iki yüz romanı, 19. yüzyıl kanonuna ekleyebildiler– o zaman bu, *kanon için* çarpıcı bir değişim olurdu, benim burada ele aldığım sorun için değil. İhmal edilen yapıtları %99,5'ten %99'a çekmek, fayda etmez.

OKUL VE PİYASA

Edebiyat mezbahası. Ve tabii ki kasaplar; başka bir deyişle (B, C, D, E, F, G, H... romanını değil) A romanını okuyan ve A romanı nihayet kanonda yer alana dek onu "canlı" tutup gelecek nesillere aktaran okurlar. Sanıldığının aksine, kanonu oluşturan profesörler değil okurlardır. Akademik yargılar, esasen okulun dışında işleyen bir sürecin yankılarından başka bir şey değildir. Conan Doyle, bu konuya ilişkin mükemmel bir örnektir: Doyle, *toplum nezdinde* anında *süperkanonik* iken *akademik anlamda* ancak yüzyıl sonra kanona girebilmiştir. Aynı durum, Cervantes, Defoe, Austen, Balzac, Tolstoy gibi niceleri için de geçerlidir.[4]

Kanonun oluşturulduğu uzam, okulun dışında kalan piyasadır. Okurlar A romanını okuyarak onu canlı tutar; daha da iyisi, onu *satın alarak* kitabın yayıncısını, bir sonraki nesil boy gösterene kadar kitabın basılması konusunda ikna eder ve bu böyle sürüp gider. James Raven'in 1750 ile 1770 yılları arasındaki Britanya yayıncılığını konu alan mükemmel çalışması, bize somut bir örnek sunar: Eğer "1750-1769 yılları arasında basılan en popüler roman yazarları" listesini incelerseniz okurlarla yayıncıların piyasadaki etkileşiminin, 18. yüzyıl kanonunu bütünüyle şekillendirdiğini ayan beyan görebilirsiniz; üstelik bunun için herhangi bir akademisyenin 18. yüzyıl romanını konu alan bir ders vermesini beklemeye gerek kalmamıştır: Bu listede ilk sırada Sterne, ikinci sırada Fielding yer alırken Smollett dördüncü, Defoe

4 Benim kanon oluşturma modelim romanlara dayanır ve bunun basit nedenleri vardır: Bir kere son iki ya da üç yüzyılın en yaygın edebi biçimi romandır ve bu nedenle edebiyata ilişkin herhangi bir toplumsal izahat için elzemdir (aslında bu kanon tartışmalarının konusudur ya da konusu olmalıdır). Demin söylediklerim göz önüne alındığında John Guillory'nin *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation* (Chicago 1993) adlı çalışmasında şiire odaklanması, bana oldukça garip gelmiştir: Bu durum, kitabını, belirli analizlerde daima haklı çıkan ancak genel iddialarda yanılan Janusvari bir yaratığa benzetir. Akademik kanon, sahiden de Guillory'nin tanımladığı gibiydi ama (daha da önemlisi) toplumsal kanon farklıydı ve söylediği şeyin yanından bile geçmiyordu. Benzer şekilde metafizik şiirin öne çıkması, gerçekten de akademi içinde önemli bir değişiklikti lakin bu durum, akademi dışında hiç de etkili olmamıştı zira lirik şiir, aslına bakarsanız toplumsal işlevini çoktan kaybetmişti (Walter Benjamin'e göre bu, Yeni Eleştirel Kanon'dan seksen yıl önce Heine ve Baudelaire arasında yaşanmıştı). İngiliz profesörler, şiirle ne isterlerse yapabilirlerdi, *çünkü bir önemi yoktu.* Kim bilir belki de aynı şey yakın zamanda roman için de geçerli olur. Şimdi Jane Austen kanoniktir ama Amelie Opie değildir çünkü milyonlarca okur, Austen'ı kendi zevkleri için okumaya devam ediyor; öte yandan, hiçbir şey sonsuza kadar sürmez, bu nedenle okurlar okudukları kitaplardan zevk almadıklarında (ama yine de filmlerini izlemeyi ihmal etmediler) bir düzine İngiliz profesör, birden *İkna*'dan kurtulma ve yerine *Adeline Mowbray*'i koyma yetkisini kendinde bulacaktır. Bununla birlikte, (akademik) kanondaki bu değişim, toplum nezdinde önemli bir eylem olmanın ötesinde, 19. yüzyıl romanlarının bugünün konularıyla örtüşmediğini kanıtlayacaktır sadece.

beşinci, Richardson altıncı, Voltaire on birinci, Goldsmith on beşinci, Cervantes on yedinci ve Rousseau on dokuzuncudur. Herkes oradadır.[5]

KANONU KÖRLEMESİNE OLUŞTURANLAR

Demek ki piyasa, kanonu oluşturuyormuş. İyi de nasıl? İktisat teorisyenleri Arthur De Vany ve W. David Walls, (18. ve 19. yüzyıl romanlarına yönelik iyi bir karşılaştırma kıstası olarak) sinema endüstrisi için son derece ikna edici bir model oluşturmuştur:

> "Liste başını ve sonunu sinema seyircisi belirler, bunu halihazırdaki tercihlerini dışavurarak değil de sevdiği şeyi keşfederek yapar. Sevdiği bir filmi izler, bir şeyi keşfeder ve dostlarına bundan bahseder. Eleştirmenler de aynısını yapar. Bu bilgi diğer tüketicilere aktarılır ve seyirci müteselsilen keşfedip talep ettiğinden talep, zaman içinde dinamik olarak artar... Liste başı, bir bilgi şelalesinin ürünüdür... Liste sonu da bilgi yığının; bu durumda şelale filmi boğar."[6]

"Dinamik olarak" ve "müteselsilen" gelişen talep; "belirli bir tüketicinin muayyen bir filmi seçme olasılığının, o filmi seçen önceki tüm sinema seyircilerinin oranı ile doğru orantılı olduğu" anlamına gelmektedir. Bu, "artan gelirler"in geribildirim döngüsüdür; diğer bir deyişle, geçmişteki başarılar, nihayetinde filmlerin yalnızca %20'si gişe hâsılatının %80'ini kazanana dek, gelecekteki başarıları pekiştirir.[7] Yüzde yirmi ve yüzde seksen: Ne ilginç bir süreç! Başlangıç noktası, tüm yanlarıyla *çok*merkezli (kuytu bir yere saklanmış kukla oynatıcıları olmadan binlerce bağımsız sinema seyircisi) olsa da sonuç, alışılmadık bir şekilde *merkezde toplanır*. Üstelik edebiyat piyasasının merkezileşmesi de bunun tıpkısının aynısıdır. Her şeyden önce kanonun nasıl oluştuğunu kesin olarak anlıyoruz: çok geniş bir uzamı işgal eden çok çok az kitap. İşte kanon, *budur*.

---

5 Bkz. James Raven, *British Fiction, 1750-1770: A Chronological Check-List of Prose Fiction Printed in Britain and Ireland*, Newark 1987, s. 14-17. Öncelikle şunu açıklığa kavuşturayım: Kanonik romanlar çok kısa sürede bir hayli başarılı olsa da kanonlaştırmanın kilit noktası, bir kitabın popüler olduğu ilk anda geniş kitlelerce kabul görmesi değil, nesiller boyu istikrarlı bir şekilde varlığını sürdürmesidir. Bu modelin istisnalarına gelince bu istisnalar, ne can alıcı bir efsane kadar çarpıcıdır ne de onun kadar yaygın. Sözüm ona 19. yüzyıl okurları tarafından göz ardı edilen *Kırmızı ve Siyah*, 1830 ile 1900 yılları arasında Fransa'da en az on yedi baskı yapmıştı. Çokça sevilen bir diğer karşı örnek olan *Moby-Dick* de 1851 ile 1900 yılları arasında İngiltere ve Amerika'da otuz baskının altına düşmemişti. Hiç fena değil.

6 Arthur De Vany, W. David Walls, "Bose-Einstein Dynamics and Adaptive Contracting in the Motion Picture Industry", *Economic Journal*, Kasım 1996, s. 1493.

7 Agy., s. 1501, 1505.

Pek çok okur, L. T. Meade ve Grant Allen arasından Conan Doyle'u seçerken pek çoğu, büyük ihtimalle daha sonra tekrar Conan Doyle'u seçer, ta ki Doyle 19. yüzyıl dedektif kurgusu için piyasanın %80'ini, %90'ını, hatta %99,9'unu işgal edene kadar. Peki ya okurların evvela Conan Doyle'u seçmelerinin sebebi nedir? Neden Doyle da başkaları değil? İktisadi modelin kör noktası burasıdır: "Bilgi şelalesi"nin kaynağı bilinmiyor. Orada, orada olmak *zorunda*. Yoksa piyasa, işlediği gibi işlemezdi, yine de nasıl işlediği de açıklanamaz. Sinema seyircisi, "*sevdiği şeyi* keşfeder" ama onu *neden* sevdiğinin asla farkına varamaz. Sinema seyircisi, kanonu körlemesine oluşturandır.

Estetik beğeniyi analiz etmesi beklenmeyen iktisat kuramı için bu durum anlaşılabilir. Ne var ki edebiyat tarihi ile benim burada ortaya koyduğum tez açısından okurlara bunu ya da bu kitabı "sevdiren" şey, biçimdir. Walter Benjamin, *Zentralpark*'ta bu durumu şu şekilde izah eder:

> "Baudelaire'in edebiyat piyasasındaki tutumu: Baudelaire, emtianın doğasına ilişkin engin deneyimiyle piyasayı bir erek olarak kabul etmeye muktedirdi ya da belki de buna mecbur bırakılmıştı... Aleksandrin şiirini klasik biçimde kullanarak ve klasik şiirdeki boşluk ve *durakları* ileri sürerek Romantiklerin bazı şiirsel özgürlüklerinin ve klasik şiir sanatının değerini düşürüyordu. Velhasıl onun şiirleri, rakiplerini yok etmeye yönelik bazı özel tedbirler içeriyordu."[8]

Biçimsel seçimler, rakiplerini "yok etmeye" yeltenir. Bunun için gereken her şey piyasada mevcuttur: Fikir budur. Biçimcilik ve edebiyat tarihi.

İLK DENEY

Dolayısıyla ben de Austen'ın rakipleri ile Conan Doyle'un rakiplerini ele aldığım iki metin üzerine çalışmaya başladım. Amma velakin, dedektif hikâyelerinin (uzun vadeli bir araştırma için atılacak ilk ideal adım olmaları açısından) çok basit bir tür olmalarının avantajına sahip olmalarını ve bu hikâyelerin müstesna görünürlüğü ve albenisi olan "özgül bir aracı", ipuçlarını, barındırmalarını da hesaba katarak burada kendimi Conan Doyle'un rakipleri ile sınırlandıracağım.[9] Lisansüstü seminerimde Conan Doyle dö-

8 Walter Benjamin, "Central Park" (1937-1938), *New German Critique* 34, s. 37.

9 İpuçlarının önemi hakkında bkz. Victor Shklovsky, "Sherlock Holmes and the Mystery Story", *Theory of Prose* içinde, çev. Benjamin Sher (Elmwood Park, IL 1990); Siegfried Kracauer, *Der Detektiv-Roman: Ein philosophischer Traktat*, *Schriften* I. cilt (Frankfurt am Main 1971); Theodor Reik, "The Unknown Murderer", *The Compulsion to Confess: On the Psychoanalysis of Crime and Punishment* içinde (New York 1959); Ernst Bloch, "A Philosophical View of the

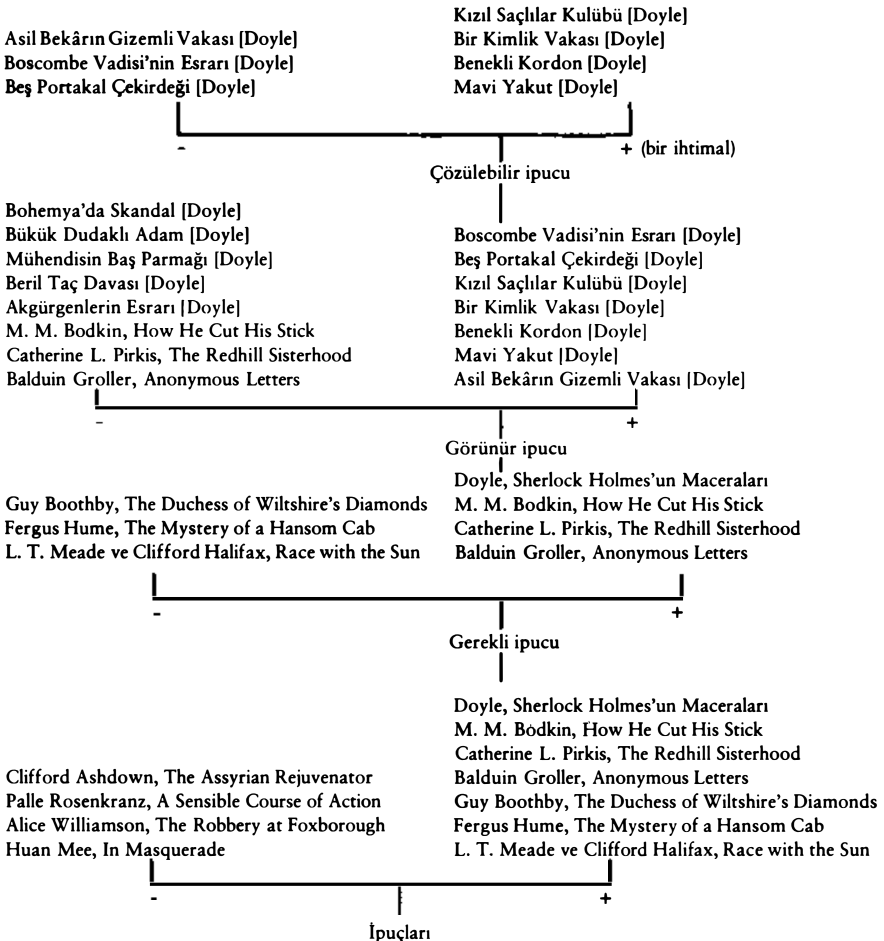
nemine ait yaklaşık yirmi dedektif hikâyesini ele almıştım; bu hikâyelerdeki ipuçlarını aradık ve sonuçları **Şekil 3.1**'deki ağaçta gösterdik.[10] Şeklin alt kısmındaki ilk dallanma, iki şeyi öne çıkarmaktadır: İlk olarak Conan Doyle'un rakiplerinin önemli bir kısmı, ipucuna ihtiyaç duymamıştır; ikincisi de bu yazarların hepsi, tüm yönleriyle unutulmuştur. Biçim ve piyasa; bir hikâye belirli bir araçtan yoksunsa olumsuz bir "bilgi şelalesi" harekete geçer ve piyasa da bunu reddeder. Okurlar ipuçlarını "keşfetmiş" olmalıdır

---

Detective Novel", *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays* içinde, çev. Jack Zipes, Frank Mecklenburg (Cambridge, MA 1988); Tzvetan Todorov, "The Typology of Detective Fiction", *The Poetics of Prose* içinde, çev. Richard Howard (Ithaca, NY 1977); Umberto Eco, "Horns, Hooves, Insteps: Some Hypotheses on Three Types of Abduction", ed. Umberto Eco ve Thomas A. Sebeok, *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce* içinde (Bloomington 1983) ve Carlo Ginzburg, "Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes", *The Sign of Three* içinde (1979); ipuçları, bu eserlerde hikâyeciliğin gerçek kökeni olarak gözler önüne serilir: "Avcı, 'hikâye anlatan' ilk kişi olabilirdi zira yalnızca avcılar avlarının bıraktığı dilsiz (hatta belirsiz) işaretlere bakarak olaylara ilişkin tutarlı bir sonuç çıkarmayı biliyordu" (s. 89).
İpuçlarını *biçimsel* bir araç olarak görüyorum çünkü somut hâlleri (sözler, izmaritler, ayak izleri, kokular, sesler vs.) hikâyeden hikâyeye değişse de ipuçlarının anlatı işlevi (suçluya yönelik şifreli anıştırma) değişmez. Şklovski, bu noktada karakteristik zekâya dikkat çekmektedir: "Bir eleştirmen, devletin müfettişinin tekerrür eden başarısızlığını ve Conan Doyle'un özel dedektifinin ebedi zaferini, özel sermaye ile devlet arasında var olan çatışma ile açıklamıştı. Conan Doyle'un, İngiliz devletini İngiliz burjuvazisi ile karşı karşıya getirmek için herhangi bir dayanağının olup olmadığını bilmiyorum. Gerçi böyle hikâyelerin proleter bir devlette yaşayan bir yazarın kaleminden çıkması hâlinde bile, kendisi de proleter bir yazar olsa da, yine de başarısız bir dedektif kullanacağına inanıyorum. Böyle bir durumda özel dedektif şüpheye yer bırakmayacak şekilde boşuna debelense de kamu dedektifi büyük ihtimalle muzaffer olacaktır. Bu türden farazi bir hikâyede Lastrade meseleyi kişisel bir egzersiz olarak değerlendirirken Sherlock Holmes kesinlikle devlet için çalışacaktır, *buna rağmen hikâyenin yapısı değişmeyecektir*" (s. 110, vurgular bana ait). Austen'ın rakiplerinin durumu daha karmaşıktır: Muhtemelen yalnızca bir araca indirgenemez; diğer pek çok şey de değişir. Bu paralel çalışmanın sonuçlarını ileriki bir makalede ortaya koyacağım.

10 İlk örneklem, 1891 ve 1892 yılında yazılan *Adventures of Sherlock Holmes* kitabındaki on iki hikâye ile 1970 ve 1974 tarihleri arasında editörlüğünü Hugh Greene'in yaptığı *The Rivals of Sherlock Holmes*, *Further Rivals of Sherlock Holmes* ve *Cosmopolitan Crimes* kitaplarındaki yedi hikâyeden oluşuyordu: Catherine L. Pirkis, "Redhill Sisterhood", 1894; Guy Boothby, "Duchess of Wiltshire's Diamonds", 1897; L. T. Meade, Clifford Halifax, "Race with the Sun", 1897; M. M. Bodkin, "How He Cut His Stick", 1900; Clifford Ashdown, "Assyrian Rejuvenator", 1902; Palle Rosenkranz, "Sensible Course of Action", 1909 ve Balduin Groller, "Anonymous Letters", 1910. Kısa bir süre sonra (bir öğrenci, Conan Doyle'un başarısının, *Strand*'in prestijine bağlı olabileceğini öne sürünce) aynı dergide yayımlanan Huan Mee'nin "In Masquerade" (1894) ve Alice Williamson'ın "Robbery at Foxborough" (1894) hikâyelerini de ekledim. Dediğim gibi bu, işe girişmek için tasarlanan ilk örneklemdi; ardından daha güvenilir bir dizi oluşturdum. Bu sırada Greene'in bu üç çalışması, Penguin tarafından bir BBC dizisi olarak yeniden yayımlandı ancak sonra ortadan kayboldular. Baskıları uzun süredir mevcut değil, tekrar basılacaklarına dair herhangi bir belirti de yok. Bağımsız ve anaakım yayınevleri tarafından 1970 yılından sonra yeniden basılan pek çok kadının romanı da benzer bir kaderi paylaşmıştır. Akademik kanonu değiştirmek görece kolay olabilir, ancak toplumsal kanonun değiştirmek büsbütün başkadır.

ki bu da büyük olasılıkla ikinci dallanmayı, başka bir deyişle, ipuçlarının *var olduğu* ama herhangi bir işlevi olmadığı için gerekli de olmadığı bu yabancı hikâyeleri açıklar (Bu ipuçları, Boothby'de hikâyenin son sayfasına "yerleştirilmiştir"; "Race with the Sun" hikâyesinde kahraman ipuçlarını çözer ama unutur ve öldürülmekten kıl payı kurtulur). Bu garip düzenleme, aşağı yukarı şu şekilde oluşmuş olmalı: Bazı yazarlar, okurların gerçekten bu küçük ilginç detayları seveceklerini sanıp onları kullanmaya karar verdiler, lakin ipuçlarını bu kadar sevmelerinin *neden*ini bir türlü anlamadıklarından onları hep yanlış bir şekilde kullandılar. Dolayısıyla pek işe yaramadı.



Şekil 3.1: İpuçlarının varlığı ve dedektif romanlarının oluşumu

Dallanmanın üçüncü ayağında ipuçları mevcuttur; bunların işlevleri vardır lakin görünmezdirler: Dedektif, açıklamalarında bu ipuçlarından bahseder; yalnız bu ipuçlarını hikâye boyunca asla fiilen "görmeyiz". Bu noktada (tam da beklediğim gibi) son rakipleri kaybederiz ama *Sherlock Holmes'un Maceraları* eserinin yarısını da kaybederiz ki bunu hiç mi hiç beklemiyordum. Dahası, bir sonraki dallanmada (kısa bir süre sonra dedektif kurgusunun İlk Emri olacak ipuçlarının okurlar tarafından çözülebilir olduğu dallanmada) işler daha da garipleşir. Bir ipucunun çözülebilir olup olmadığına karar vermek, cömert olsanız da her zaman kolay olmaz. *Sherlock Holmes'un Maceraları*'nda en fazla dört adet çözülebilir ipucu vardır (ve hiçbiri mutlak değildir).[11]

Bu sonuçları seminer sırasında ilk kez ele aldığımızda inanmakta zorlandık açıkçası. Conan Doyle bu kadar haklı çıkmasına rağmen becerisini yitiriyor muydu? Olayların seyrini değiştirecek aracı buluyor ama onu kullanamıyor muydu? Hiç mantıklı değildi, ağaçta bir hata olmalıydı. Ama yoktu –Conan Doyle'un *Sherlock Holmes'un Maceraları*'ndan sonra yazdığı kırk küsur hikâyede tıpatıp aynı dalgalanmaları görebilirdiniz– ve aslına bakılırsa edebiyat tarihine dair önemli bir Darwinist özelliğin altını çiziyordu bu: Bireysel yazar, morfolojik değişim anında, 1890'ların dedektif kurgusunda olduğu gibi *geçici olarak* tamamen belirli bir türde yazıyormuş gibi davranır. Paradigma değişimi sırasında hiç kimse –Ashdown, Pirkis veya Conan Doyle– neyin etkili olup olmadığını bilmez: Yazar bu tür durumlarda deneme yanılma yoluyla ilerler, başlangıçta problemler basitken daha az hata yapar, problemler karmaşıklaştığında ise hatalar gittikçe artar. Akla uygun geliyor. Üstelik aynısı aynı yıl Dujardin'in de başına geldi; Dujardin, bilinçakışını bulduğu gibi kaybetti. Dujardin ile Conan Doyle'un keşiflerini tanımlayamamalarının nedeni basitti: *Bakınmıyorlardı.* Ne bulduysalar tesadüfen buldular ve *ne* bulduklarını gerçekten hiç anlamadılar.

Buradaki "tesadüfen" sözcüğü için bir parantez açayım. Conan Doyle tamamen farklı bir şeyi, Sherlock Holmes mitini çalışırken ipuçlarına rastladı. Holmes, müşterisinin beden dilinin açığa çıkardığı işaretlerden, onun bütün bir yaşamını "okurken" *Sherlock Holmes'un Maceraları*'nın girizgâhını düşünüyordu: Bu, Conan Doyle'un ipuçlarından istediği şeydir: Holmes'un her şeyi bilmesi için bir destek. Bu işaretler, kokain ve keman gibi Holmes

11 Misal, çoğunlukla muhteşem bir ipucu buketi olarak görülen "Benekli Kordon", yılanların süt içmemesine, fısıltıları duyamamasına, çan kablolarının üzerinde yukarı aşağı sürünmemesine dikkat çeken makalelerin defaatle hışmına uğramıştır.

karakterinin bir işlevi, bir niteliğidir. Ardından, Conan Doyle ipuçlarıyla "oynamaya" başlar ve nihayet onları önemsiz bir süs olmaktan çıkararak bir bulmaca çözme mekanizmasına dönüştürür: Onlar için *yeni bir kullanım* bulur: Rus biçimcilerinin adlandırdığı şekliyle "yeniden işlevselleştirme"; Gould ve Vrba'nın Darwinci paradigmayı dikkate alarak tanımladıkları gibi "eksaptasyon". Gel gör ki Doyle, bu yeni kullanımı da aramadığından onu hiçbir zaman etraflıca tanımlayamaz.

Aslına bakarsanız, Doyle'un yeni bir kullanım aramamasının ilginç bir nedeni vardır. Dediğim gibi ipuçları, bilge dedektifin nitelikleri olarak öne çıksa da bir süre sonra rasyonel tetkike açık ayrıntılara dönüşür. *Öte yandan, ilkiyseler ikincisi olamazlar.* Holmes, Süpermen olarak üstünlüğünü kanıtlamak için muğlak ipuçlarına ihtiyaç duyar; çözülebilir ipuçları, Holmes ile okur arasında potansiyel bir eşitlik yaratır. Dolayısıyla bu iki kullanım bağdaşmaz; bir süreliğine bir arada bulunabilseler de uzun vadede birbirlerini dışlarlar. Conan Doyle, ipuçlarını "kaybetmeye" devam ediyorsa bir yanıyla kaybetmek *istemesindendir*: İpuçları, Holmes efsanesinin gözünü korkutur. Doyle bir seçim yapmalıdır, nitekim Holmes'u seçer.[12]

12 Peki Conan Doyle, ipuçlarını bu denli doğrudan kullanan ilk yazar mıydı sahiden? Bu önemli soruya (kesin olmamakla birlikte) veciz bir yanıt verebilirim: 19. yüzyılda ipuçlarına tek tük rastlansa da Conan Doyle'dan önce ne onun dikkat çekici "acayipliği" ("Tek kavrayabildiğim, bir fare anıştırmasıydı," ["Boscombe Vadisinin Esrarı"]) ne de dedektife geçmişi görünür kılan yapısal işlevi vardı, bunu anlamak için bazı sözümona öncülere göz atmak kâfidir. Örneğin, Fergus Hume'un *Mystery of a Hansom Cab* (1886) adlı kitabında, yarısı yırtılmış bir mektuba dair ipucu, layıkıyla yeniden oluşturulur ve şifre çözülür ama bu, yeni bir olaylar zincirinin bir halkasıdır yalnızca (Wilkie Collins'in *Aytaşı* [1868] adlı kitabında yer alan benzer bir not hiçbir işe yaramaz). Edward Bulwer-Lytton'ın *Pelham* (1828) adlı kitabında, cinayet mahallinde bulunan bir minyatür, açıkça –masum olduğu anlaşılan– kati bir karakteri işaret eder. Dickens'ın *Kasvetli Ev* (1983) adlı kitabında Dedektif Bucket, tanıklık ve kişisel keşif açısından üzerine düşeni yaptığına inansa da ipuçlarının okunmasındaki Holmesvari marifet gösterisi ("Kocanız bir duvar ustası o hâlde?"), gizemden çok uzaktır. *Aytaşı*'ndaki en kuvvetli ipucu da –bir gecelikteki boya lekesi– yanlış adamı gösterir ve diğer ipuçları öteki karakterler tarafından bir şekilde bütün yönleriyle kullanılırken her nasılsa afyon kaynaklı uyurgezerliğe dair saçma bir hikâyenin gölgesinde kalır. En çarpıcı olanı, Mary Elizabeth Braddon'ın *Lady Audley* (1862) adlı hikâyesi, özgün bir ipucu alayından yararlanır ancak bunu yorumsal bir gayeden ziyade etik bir gaye güderek yapar: Bu ipuçları, bir karakterin saklayacak bir şeyi olduğunu kanıtlarken (bunu dikkat çekici şekilde iyi yaparlar) sır perdesinin aralanmasına katkıda bulunmaz. İpuçları bir ortam yaratır; öyle ki onlar şeytani detaylar, bazı şeylerin yolunda gitmediğine ilişkin işaretlerdir, sorunu çözmenin yolları değil. Son derece güçlü bir etki yaratarak başlamak ve okuyucunun dikkatini çekmek için hikâyenin başına yönelirler: Ardından yavaş yavaş kaybolurlar, nihayetinde çözüme farklı yollarla tekrar ulaşılır.

Son derece dağınık olduklarından "öncüler"e yönelik tüm arayış sorunludur. Öncüler, araçla kedinin fareyle oynadığı gibi oynar (araçlar, çoğunlukla birden harekete geçmezler ama bir süre bir şekilde etrafta olurlar) lakin onun benzersiz yapısal işlevini çözemez. Bu, ama yalnızca bu, onun gerçek biçimsel keşfidir: Aniden ve "tam zamanında" ortaya çıkan bir vahiy, bulmacanın

AĞAÇ

Parantezi kapatıp bu yazının gerçek kahramanına, **Şekil 3.1**'deki ağaca dönelim. Bu ağacı, başlangıçta bir anlamda stenografi gibi düşünmüş ve yalnızca bir tür sembolik görselleştirme olarak kullanmıştım ama bir süre sonra bu ağacın bundan daha fazlası olduğunu fark ettim: Bu ağaç, edebiyat tarihini kelimenin tam mânâsıyla yeni bir bakış açısıyla *görmemi* sağlayan bilişsel bir metafor işlevi görüyordu. Evvela, edebiyat tarihini şekillendiren güçleri yeniden ele almamı sağlamıştı. Bir düşünün: Bu ağacı "yükselten", edebiyat tarihinin bu dallanma motifini yaratan nedir? Metinler mi? Hiç sanmıyorum: Metinler, muhtelif dallara yayılır yayılmasına da dallar metinlerin ürünü değil; yoklukları, varlıkları ve zorunluluklarıyla, hatta görünürlükleriyle *ipuçlarının* ürünüdür. Dallar, bir *aracın*, metinden çok daha *küçük* bir birimin burkulmasının, tersyüz edilmesinin bir sonucudur. Diğer taraftan, bu dallar, herhangi bir metinden çok daha büyük bir şeyin, bir *tür*ün de parçasıdır, yani *dedektif kurgusu* ağacının. Araçlar ve türler, iki *biçimsel* birimdir. İşte bu şeklin –ve edebiyat tarihinin– arkasındaki bu güçler, çok küçük biçimsel birim ile çok büyük biçimsel birimden oluşur. Burada metinlere yer yoktur. Metinler *bilginin* nesneleri değil, gerçek nesnelerdir. Edebiyat tarihinin yasalarını açıklamak niyetindeysek bu yasaların arkasında yatan biçimsel düzleme geçmek zorundayız: altı ya da üstü; araç ya da tür.

Üstelik tür de bu yeni tarih görüşü bağlamında değişir. Bizler daha ziyade "Platoncu" bir tür fikrine, bir arketipe ve bu arketipin birçok kopyasına sahip olma eğilimindeyizdir (*Waverley* gibi tarihî roman ile Lazarillo ve kardeşlerinin hikâyesini anlatan pikaresk roman, defalarca yazılmıştır). Bu ağaç, aslında farklı bir şeyi simgeler: dallar, biçimsel tercihler. Bunlar birbirlerinin kopyası olmadıkları gibi türü, değişik hamlelerden oluşan geniş bir alana dönüştürerek birbirlerinden *uzaklaşırlar*. Üstelik bu hamleler ekseriyetle *yanlıştır*: On yazardan dokuzu (ve onda birinin yarısı) ölü dallarda kalır. Hatırlarsanız bu benim en başta sorduğum soruydu: Yayımlanmış edebiyat eserlerinin %99,5'ine ne oldu? Aslında burada morfolojik bir çıkmaz içindeyiz. Canlı kalmanın pek çok yolu vardır, der Richard Dawkins *Kör Saatçi* adlı kitabında; gel gör ki ölü olmanın da pek çok yolu vardır... Birçok

---

son parçasıdır. Bu nedenle dünyadaki tüm "öncüler" yetersizdir: 19. yüzyılın ipuçlarına bakarsanız *iki artı ikiden dört yapmanın ne kadar zaman aldığına* şaşırırsınız. Sırlar tasarlandı, ipuçları hayal edildi ama birbirleriyle bağlantılı değillerdi. Bu, edebiyat tarihinin muhafazakâr ve *ataletli* yanıdır: mümkün olduğunca yeni biçimlere karşı direniş ve *değişmeme* çabası. Birazdan daha fazlasını göreceğiz.

kitap başarıya ulaşırken çok daha fazlası *ulaşamaz*: İşte ağacımız, bunun nedenini ortaya koyar.[13]

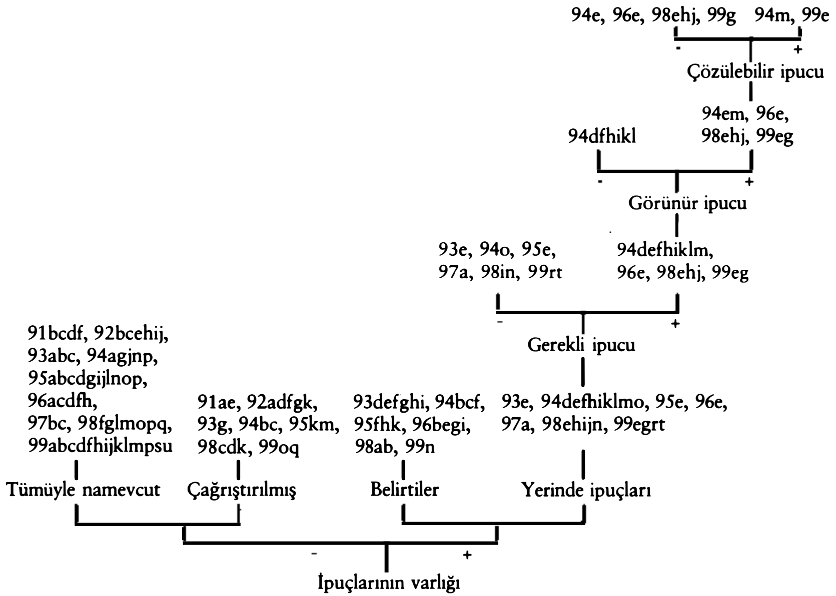
Yanlış ve doğru hamleler. Ama hangi anlamda "doğru"? Dış bağlam açısından şüphesiz: Tanıkların güvenilirliğine ilişkin şüphenin artması ve bu minvalde nesnel kanıtlarda ısrarcı olunması, seyirciyi ipuçlarına ve Ginzburg'un sözünü ettiği entelektüel eğilimlere (atıf kuramı ve psikanaliz) "hazırlamış" olmalı. Bunların hepsi doğru. Gelgelelim, Avrupa seyircisinin ipuçlarını "keşfetmesinin" nedeninin, evvela bir iç bağlama dayandığını düşünmeden edemiyorum. Dedektif kurgusu, der Todorov, iki farklı hikâyeden oluşur (suç ve soruşturma, geçmiş ve gelecek, *fabula* ve *syuzhet*) ve bu iki hikâyenin "hiçbir ortak noktası yoktur".[14] Aslında pek sayılmaz: İpuçları kesinlikle ortak noktadır. Geçmişin ansızın bugüne temas ettiği inanılmaz bir merkezî konumdur; bu iki yarımı birleştirip hikâyeyi parçaların toplamından daha fazlasına dönüştüren bir dayanak noktası, bir yapıdır. Dahası, bu sıkıştırma, hikâyenin her bir parçasını bir şekilde geliştiren morfolojik bir erdem döngüsü başlatır: Şayet ipuçlarını arıyorsanız, her cümle "önemli" hâle gelir, her karakter "ilginçleşir"; tanımlamalar, ataletini yitirir ve her bir kelime hilekârlaşır, yabancılaşır.

Benjamin'e göre ipuçları, "rakiplerin yok edilmesi" için tasarlanan bir araçtır: diğer yazarları onu kabul etmeye ya da ondan vazgeçmeye zorlayan piyasa talebini sömürmek için tasarlanan bir araç. Bu anlamda ipuçları, De Vany and Walls modelinde gözden kaçan şeydir: piyasanın şeklini belirleyen "bilgi şelalesinin" bilinen kökeni. Müthiş etkili küçük mü küçük bir araç.[15]

13 Dawkins, *The Blind Watchmaker*, New York 1986.

14 Todorov, "Typology", s. 44.

15 "Bir ya da daha fazla teknoloji, potansiyel kullanıcıların yer aldığı bir 'piyasa' için 'rekabete girdiğinde'," diye başlar sözlerine Brian Arthur, "önemsiz olaylar, başlangıçta bu teknolojilerden birine rastlantısal olarak avantaj sağlayabilir. Bu teknoloji, daha sonra diğerlerinden daha fazla gelişebilir... Bu nedenle, tesadüfen erkenden benimsenmeye başlanan bir teknoloji, diğer teknolojilerin dışarıda kalmasıyla nihayet, potansiyel kullanıcıların yer aldığı 'piyasayı ele geçirebilir'... Önemsiz koşullar, artan verimin etkisiyle sistemi 'seçilen' edimsel sonuca 'yönlendiren' pozitif geribildirimler tarafından göklere çıkarılır. Tarihte cereyan eden sıradan olaylar, önemli hâle gelir" ("Competing Technologies, Increasing Returns, and Lock-In by Historical Events", *Economic Journal*, Mart 1989, s. 116, 127). Önemsiz olaylar ve koşullar: Arthur'a göre "tarihteki bu sıradan olaylar", rekabet eden teknolojilere çoğunlukla dışsaldır; bu nedenle de (görece) *daha kötü* tasarımın ödüllendirilmesiyle sonuçlanabilir. Buna karşın, benim yeniden yapılanmamda ipuçlarından elde edilen bu sıradan olay, muayyen (edebi) teknolojinin içinde yer aldığı gibi (nispeten) *daha iyi* bir tasarıma katkıda bulunur. Değişik. Yine de bana öyle geliyor ki Arthur, birbirinden bağımsız iki iddiada bulunuyor: Birincisi, bu ilk mütevazı farklılıkların belirli koşullar altında uzun vadeli etkilerinin olduğu, ikincisi, bu farklılıkların, teknolojilerin kendilerine dışsal olabileceğidir. (Örneğimiz açısından "dışsal" bir açıklama,



Şekil 3.2: *Strand* dergisindeki ipuçları, 1891-1899

İKİNCİ DENEY

Biçimler, piyasalar, ağaçlar, dallar... Tüm bunları çok sevsem de çok dar ve tesadüf eseri oluşan bir metin derlemesine dayanmaktaydılar. Bu nedenle daha hatırlı bir seri aramaya karar verdim ve Kolombiya'daki araştırma asistanım Tara McGann'dan Holmes serisinin ilk on yılı süresince *Strand* dergisinde yayımlanan tüm gizem hikâyelerini bulmasını istedim. Toplamda yüz sekiz adet hikâye bulabildi (bir süre sonra, "The Minister's Crime" ve "A Mystery of the Atlantic" gibi gizem romanı olarak değerlendirilebilecek elli tane daha bulmuştu) ama bu da biraz zaman almıştı. Yine de hepsini okudum ve sonuçları **Şekil 3.2**'de görselleştirdim.[16]

kulağa şöyle geliyor: "Doyle, üslubu nedeniyle değil, *Strand* dergisi kendisine eşsiz bir görünürlük sağladığı için seçildi." Makul ama yanlış: *Strand* dergisi 1890'larda yüzden fazla farklı dedektif hikâyesi yayımlamıştı.) Bu makale ilk iddiayı bütünüyle desteklerken ikinci iddiayla ilgili olarak farklı bir bakış açısı ortaya koyar ama şayet Arthur'un söylemek istediğini yanlış anlamıyorsam, farklılıkların içsel ya da dışsal olup olmaması (ya da hüküm süren teknolojilerin daha iyi olup olmaması) ilkesel değil, tarihsel kanıtlar üzerinden duruma göre kararlaştırılması gereken *olgusal* bir meseledir. Sonuç olarak, piyasanın daima daha iyi çözümü ödüllendirdiğine inanmak bayağılıksa daha kötüyü ödüllendirdiğine inanmak da bir o kadar bayağılıktır!

16 Ağaç, hikâyeleri, yayımlanma tarihlerine göre göstermektedir (1894c, 1891a gibi); ayrıntılı bibliyografya, hemen hemen bu makalenin kendisi kadar uzun olacağından buraya dahil edilmemiştir.

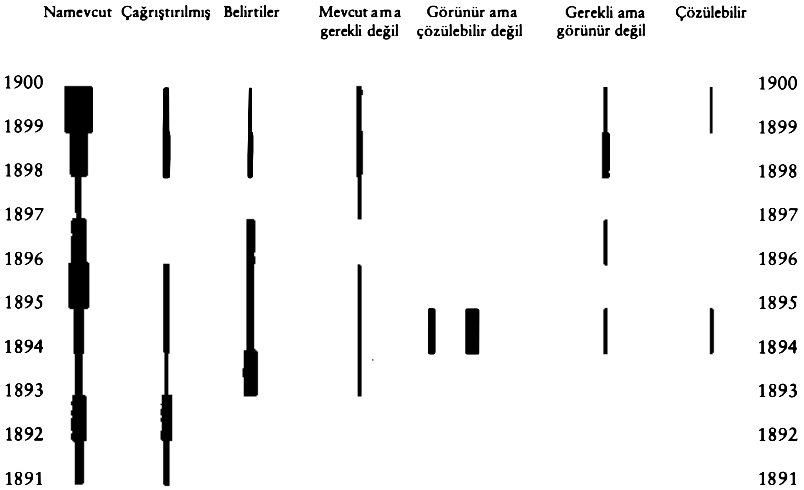
Sonuçlar biraz karışık tabii. Şeklin sağ tarafı, ilk ağaca çok benziyor ama tür, daha da karmaşık göründüğünden çalılık izlenimi veriyor. En altta iki büyük yeni dal yer alıyor: ipuçlarının artık mevcut olmadığı ancak karakterler tarafından çağrıştırıldığı ("Keşke bir ipucumuz olsaydı!", "Herhangi bir ipucuna rastladın mı?") hikâyeler ile ipuçlarının var olduğu lakin tıbbi belirtilerin çarpıtılmış bir formunda gizlendiği diğer hikâyeler. İlk grup tuhaftır; yeni bir aracın ilk evrelerinde açılan bir pencere gibidir: İşin püf noktası görünmeye başlar, artık tanımlanabilir hâle gelir, adı konur; herkes onu ister ve onun lafını eder... Gelgelelim, bir aracı bahis konusu yapmakla onu fiilen "kullanmak" aynı şey değildir ve bu naif sözlü *escamotage* [hile] katiyen işe yaramaz.

İkinci gruptaki hikâyeler ("belirtiler"), başka bakımdan ilginçtir: İpuçları varmış gibi davranmazlar ancak onları başka bir şeyle değiştirmeye çalışırlar. Öte yandan, belirtilerin, ipuçlarının başlangıç noktası olduğuna şüphe yoktur: Belirtiler, Holmes'a ilham kaynağı olan Edinburg tıp profesörü Joseph Bell sayesinde genç Conan Doyle'un dikkatini çeken tıbbi semiosisin "küçük detayları"dır. Esasında bu hikâyeler, bir süre sonra filmi geriye doğru yeniden oynatırlar. İpuçlarının, özgün düşünsel humuslarında yeniden konumlanmaları mantıklıdır. Bununla birlikte, ortada bir sorun vardır: Umberto Eco, "İpuçları, nadiren şifrelenir ve çoğunlukla suç romanlarını zatürre tespitinden daha ilginç hâle getiren çetrefil bir çıkarım meselesi olarak izah edilir," der.[17] Kesinlikle. Üstelik nasıl ki ipuçları, belirtilerden ekseriyetle daha ilginçtir, Holmes'un davaları da *Stories from the Diary of a Doctor* ya da *Adventures of a Man of Science*'dan çok daha ilginç ve başarılıdır.

EĞİLİMLER

Şekil 3.3, ikinci örneğin morfolojisinden zamansal dağılımına kadar çeşitli dalların zaman içinde daha kalabalık (daha kalın çizgi) veya daha az kalabalık (daha ince çizgi) hâle nasıl geldiğini veya nasıl tamamen kaybolduğunu göstermektedir. Bu tür bir görselleştirme, tarihsel eğilimleri görmeye yardımcı olur ve örneğin belirtiler, gerçekten de başlangıçta daha güçlü görünür ve akabinde ipuçlarıyla rekabeti kaybettikten sonra yavaşça yok olur. Açıkçası bu, evrimsel açıdan anlamlıdır. Ne var ki diyagramın en soluna ve en sağına göz attığınızda hiç de anlamlı *gelmeyen* bir şey bulacaksınız: ipuçlarından tamamen yoksun hikâyeler ve yalnızca oluşturulmuş ipuçlarından

17 Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Londra 1977, s. 224. Eco, "Horns, Hooves, Insteps" adlı makalesinde de (s. 211-212) benzer bir noktaya değinmektedir.



Şekil 3.3

oluşan hikâyeler: Burada eğilimler, en keskin hâllerini takınmalı, net bir iniş ve de net bir artış gerçekleşmelidir. Gel gör ki hiç de öyle değil. Çözülebilir ipuçları olan gizemler herhangi bir ilerleme kaydetmez, ipuçları olmayan sırlar ise gerilemez (bilakis daha da sıklaşırlar!).[18]

Bu çok enteresan çünkü sağduyulu davranmayıp burnunun dikine gidiyor. Dahası, sadece benim Darwinist bağlamımda değil: Bu ağacı (Darwin'den pek de haz etmeyen) Dartmouth'daki Eleştiri ve Kuram Okulu'na sunduğumda ardı arkası kesilmeyen itirazlarla karşılaştım, ama hiç kimse ipuçları barındırmayan hikâyelerin mahkûm edildiği, ipuçları barındıran hikâyelerin ise sıklaştığı düşüncesine karşı çıkmadı. Bu çığır açan aracın yaygın bir şekilde taklit edilmesi gerektiği, *kulağa oldukça mantıklı geliyor*. Evet, sahiden öyle; gelgelelim, pek olası değil.

Peki neden olmasın? İki ihtimal var. Birincisi, Conan Doyle'un rakipleri hâlâ alternatifleri araştırıyor olabilir: Misal 1899 yılında "Hilda Wade", ipuçlarının incelemesini kişiliğin incelenmesiyle, geçmişin soruşturmasını da

18 Çözülebilir ipuçlarına sahip iki hikâyeden, 1894 yılında kaleme alınan ("Martin Hewitt, Investigator: The Affair of the Tortoise"), Conan Doyle'un "Benekli Kordon" hikâyesi kadar müphemken diğeri (L. T. Meade ve Robert Eustace, "Stories of the Sanctuary Club. The Death Chair") bas bas bağıran başlığıyla okurlarına çok yardımcı olur (ölüm sandalyesi, insanları yüzlerce fit havaya fırlatıp civardaki parka atan bir mancınıktır).

gelecek öngörüsüyle değiştirmeye çalışır.[19] Bu, oldukça cüretkâr bir fikir ama biraz tuhaf. 1896 ile 1899 yılları arasında (Drakula, Svengali, Moriarty, Dr. Nikolas gibi) 1890'ların oldukça popüler tercihi olan kötü adam figürünü barındıran dört seri daha geldi (*An African Millionaire*, *The Brotherhood of the Seven Kings*, *Hilda Wade* ve *Stories of the Sanctuary Club*); bunlar aynı zamanda dedektif kurgusunun da –*Kriminalliteratur*– uzaktan akrabasıydı. Bu da neden daha fazla ipucu bulamadığımızı açıklar; o hâlde rekabetin sürdüğünü söyleyebiliriz: Conan Doyle'un rakipleri, hâlâ daha iyi bir şeyler bulmayı ummaktadır ama nafile. Ne kadar ararlarsa arasınlar daha iyisini bulamayacaklar.

İkinci ihtimal (ki ilkini dışlamaz): İpuçlarının boy göstermeye başladığı 1891 yılında bu yazarlar halihazırda kendi biçimlerini aldığından üsluplarını kolay kolay değiştiremediler – Conan Doyle bile bu yeni aracın nasıl kullanılması gerektiğini hiçbir zaman gerçek mânâda öğrenemedi. O hâlde ipuçlarının gerçekten kök salması için yazmaya yeni paradigma ile *başlayacak* yeni bir nesil (Agatha Christie ve tayfası) gerekliydi. Edebi evrimin katılığının iyi bir örneği bu: Bir kere öğrendiniz mi sıkışıp kalırsınız. Öğrendikçe doğadan uzaklaşır, kültüre yaklaşırsınız ama kültür, DNA kadar direngen değildir. Dahası, edebi değişimlerin, küçük ilerlemelerin kümülatif birikimi şeklinde hızını artırması, tam da bunun sonucudur: O kadar ki birden oluverirler, yapısaldırlar ve geçiş biçimleri için çok az yer bırakırlar. Bu çalışmanın çarpıcı sonuçlarından biri de budur: ara adımların *yokluğu.* Bir sıçrama Conan Doyle'a tekabül ederken bir diğer sıçrama Christie ile gerçekleşir. Hepsi bu. Artık adımlar öne doğru değil, *yana* doğru atılır.

Bu iki açıklamanın –1890'lara mahsus– bir "taktik" olmanın yanı sıra ipuçlarının nihai zaferini sorgulamadığını söylemek isterim: Gerçek şu ki on, belki de yirmi yıl sonra ipuçları her yerdeydi ve ipuçlarını barındırmayan hikâyelere yer yoktu. Yine de ya bu beklentiler boşa çıksaydı? Ya **Şekil 3.3**'teki model, 1890'larla sınırlı değildiyse ve 1910'larda ya da 1930'larda geri döndüyse? Dürüst olmak gerekirse, bu hipotezi destekleyecek veriye sahip değilim (bu kez okumayı başkası yapmak zorunda) ama bunun, hiç değilse formüle edilmeye değer ilginç bir ihtimal olduğunu düşünüyorum. Bu bağlamda Todorov'un dedektif kurgusu hakkında söylediklerine kulak vermek gerek:

19 "Polisler, en iyi ihtimalle acemice iş gören materyalistlerdir. Bir *ipucuna* ihtiyaç duyarlar. Karakteri yorumlamak varken *ipucu*na kim ihtiyaç duyar ki?" (Grant Allen, "Hilda Wade. IV. The Episode of the Man Who Would Not Commit Suicide").

> "Birbirinden tamamen farklı iki [anlatısal] ilgi biçimi mevcuttur. İlki, *meraktır* ve etkiden nedene ulaşmaya çalışır: Belirli bir etkiden (bir ceset ve belirli ipuçlarından) başlayarak bu etkinin nedenini (zanlıyı ve onu buna sevk eden şeyi) bulmak zorundayızdır. İkinci biçim ise *belirsizlik*tir ve burada hareket, nedenden etkiye doğrudur: Önce nedenlere, ilk *done*lere (bir silahlı soygun hazırlığı yapan gangsterlere) bakarız ve ilgimiz ne olacak beklentisiyle, başka bir deyişle belirli etkilere (cesetler, suçlar, kavgalar) karşı duyarlılıkla sürekliliğe kavuşur."[20]

Merak ve belirsizlik; tespit ve macera; yani geriye dönük bir anlatı mantığı ve ileriye dönük bir anlatı mantığı. Ne var ki bu simetri yanıltıcıdır zira macera hikâyeleri, pek çok hikâye arasındaki tek anlatı tercihi olmasa da ezelden beri en güçlü hikâye anlatımıdır. İpuçlarının en büyük başarısı, –hikâye başladığında en heyecan verici olayların tamamının yaşanmasının yanı sıra bu olayların, yalnızca katı mantıksal kısıtlamalar altında yeniden yaşanabileceği bir Weberyen evren yaratmak pahasına– *macera hikâyelerini rasyonelleşmeye* zorlayarak onların söylemlerine meydan okumak ve böylelikle kurgusal dünyayı ortadan kaldırmaktı. Gelgelelim, bu girişim, ancak bir noktaya kadar başarılı olabilirdi. Kendi piyasa nişi ile yeni bir türe dal budak salacak kadar güçlü olan ipuçları, dünyanın dört bir yanındaki gazete bayilerini ve beyazperdeleri işgal etmek için dönen kültürel *longue durée* dayatmasının altından sahiden kalkamadı.[21] Burada anlatı morfolojisinin tüy-

---

20 Todorov, "Typology", s. 47.

21 Conan Doyle'un kurguyu rasyonelleştirmesi, 1890'ların dedektif hikâyelerinde pek çok biçimde dirençle karşılaştı: Benim favorilerim şunlardır: "A Thing that Glistened" (Frank R. Stockton), "The Case of Roger Carboyne" (H. Greenhough Smith), "A Work of Accusation" (Harry How), "The Man Who Smiled" (L. T. Meade ve Clifford Halifax, *The Adventures of a Man of Science*) ve "The Star-Shaped Marks" (yine Meade ve Halifax, *The Brotherhood of the Seven Kings*). "A Thing that Glistened" hikâyesinde çalıntı bir bileziği bulmaya çalışan bir açık deniz dalgıcı, köpekbalığı saldırısına uğrar ve sualtı lambasını kaptırır; o an "bu yaratığın parlak şeylerden hoşlandığı" fikrine kapılır ve köpekbalığını keser, ancak bilekliği değil ama masum kardeşi infaz edilmek üzere olan bir katilin itirafının yazılı olduğu bir rulonun yer aldığı içi fosforlu yağ dolu bir şişe bulur. "The Case of Roger Carboyne" hikâyesinde bir dağcının ölümünün ardındaki sır perdesi, bir "balon pilotu"nun, balonunun çapasının kazara takılması sonucu dağcıyı düşürdüğünü itiraf etmesiyle kaldırılır. "A Work of Accusation"da uyurgezer bir sanatçının, öldürdüğü adamın yüzünü boyadıktan sonra kalp krizi geçirdiği anlatılır. Tebessüm eden adam, "bir şok" sonrasında kelimenin tam anlamıyla insanları çileden çıkaracak şekilde kahkahalar atan bir devlet memurudur; bir kaplana canlı canlı yem olmak üzereyken yaşadığı kontroşok, onu iyileştirir. Son olarak "The Star-Shaped Marks"ta bir grup katil, bitişikteki binada bir röntgen cihazı kurarak kurbanı yatak odasının duvarından radyasyona tabi tutar.
Bu kısa listenin de ortaya koyduğu gibi pek çok yazar, mantığı tamamen terk edip olağanüstü olanı yeniden sunarak Conan Doyle'u alt etmeye çalışmıştı; tıpkı Aristoteles'in *Poetika*'da vurguladığı gibi, tüm bunlar gerçek olabilir ama hiçbiri inandırıcı değildir.

ler ürperten istikrarı söz konusudur; Fernand Braudel'in büyük oksimoronu *histoire immobile*'de [hareketsiz tarih] olduğu gibi.

ÜÇ TARİH

Biçimin piyasadaki rolü konusundaki ısrarım bakidir. Peki ya *tarih*teki rolü? Biçimlere özgü geçici bir çerçeve, tarihsel bir "gidişat" var mıdır? İşte burada Braudel'in *longue durée* anlayışı devreye giriyor:

> "Son yıllarda edindiğimiz deneyimlere ve tarihi uğraşlara bakınca zamanın çokluğu fikrinin gitgide netleştiğini görüyoruz...
> Geleneksel tarih, gerek kısa zaman dilimi gerek birey gerekse olay ile ilgilenerek bizi uzun zamandır anlatımının baş döndürücü, dramatik, soluk kesen telaşına alıştırmıştır.
> Yeni iktisadi ve toplumsal tarih, çevrimsel salınımı araştırmasının merkezine koymakta ve bu zaman diliminin üzerinde durmakta, başka bir deyişle geçmişin büyük kısımlarını, on, yirmi ve elli yıl durmaksızın araştırmaya hazır bir konjonktürler pusulasına bağlı kalmaktadır.
> Bu ikinci pusulanın ötesinde, daha büyük mesafeleri dahi aşabilecek ve bu kez yüzyıllar ile ölçülebilecek bir tarih buluruz: uzun olanın, hatta oldukça uzun bir zaman diliminin, *longue durée*nin tarihi."[22]

Olay, döngü, yapı (bu kelime öyle ya da böyle, *longue durée*nin sorunlarına hâkimdir[23]): Esasen her edebî metin, Braudel'in üç tarihini birden ihtiva eder. Bazı unsurlar, eşanlı olayların etkisi altındadır; bazıları on yılları bulan bir zaman diliminin ve bazıları ise yüzyılları bulan olaylar zincirinin etkisindedir hâlâ. Jane Eyre'ı düşünün: Jane'in Rochester'ı "bir ferman çıkarana kadar" hapiste tutmakla tehdit etmesi, (Britanya'daki) güncel siyasal olaylara dikkat çekmektedir: *Bildungsroman* yapısı, (Batı Avrupa'nın) önceki yarım yüzyılına ve Sindrella olay örgüsü de (dünya çapında) bir *longue durée*ye işaret eder. Öte yandan, asıl ilginç olan, Braudel'in (uzaysal-) zamansal katmanlarının yalnızca (bariz olan) farklı metinsel konumlarda değil, *doğada farklı* olan konumlarda da faal olmasıdır: Diğer iki katman, *tekrar edilebilir* olana işaret ederken ilk katman, verili bir metinde *eşsiz* olana delalet eder: Bazısının (*Bildungsroman*) ya da başka pek çoğunun (Sindrella) paylaştığı şey budur.

İşte burada biçim devreye girer. Zira biçim, tam da *edebiyatın tekrar*

22 Braudel, "History and the Social Sciences: The Longue Durée", *On History* içinde, çev. Sarah Matthews, Chicago 1980, s. 27.

23 Agy., s. 33.

edilebilir unsurudur: Başka bir deyişle, özünde pek çok durumda ve uzun yıllar boyunca değişmeden kalan şeydir.[24] Dolayısıyla biçimciliğin edebiyat tarihi için yapabileceği, ona Yeni Tarihselcilerin meftun olduğu –"hepsinden daha muzip ve asılsız olan"[25]– renkli anekdota gülümsemeyi ve edebi alanın *nizamını* tanımayı öğretmektir. Örüntüsünü ve yavaşlığını. Biçimcilik ve edebiyat tarihi ya da edebiyat kendini tekrar eder.

İHMAL EDİLMİŞ YAPITLAR

Bu argümanın ana hatları, Kolombiya'da yüksek lisans öğrencisi olan Jessica Brent çok akıllıca bir itirazda bulunduğunda ortaya çıkmıştı. Ağaç, pekiyi: daha kapsamlı bir edebiyat tarihini "görmenin" iyi bir yolu. İpuçları, pekiyi: Türe dair iyi bir genel anlam sunar. Conan Doyle'un anlatı yapısının rakiplerininkinden daha iyi tasarlanmış olabileceği fikrine yönelik herhangi bir itiraz söz konusu değildir (pek tabii ki bu "daha iyi"ye ilişkin tartışma sonsuza dek sürebilir). Bununla birlikte, bu yaklaşım, kanonik olmayan edebiyat çalışması için bir metot olarak genelleştirilirse (ki benim amacım tam da bu) işte o zaman bir sorun var demektir. Şayet ne kadar önemli olursa olsun, yalnızca bir araç için arşiv taraması yaparsak bulacağımız tek şey, o aracın bayağı örnekleridir *zira gerçekten aradığımız tek şey budur*. Niyetimiz ne olursa olsun, araştırma projesi, totolojik bir projedir: Kanonlaştırılan bir araca (üstelik iyi bir gerekçeden ötürü kanonlaştırılmıştır, ama mesele bu değil) öyle odaklanmıştır ki kanonik olmayan evrende bu aracın, yani kanonun yokluğunu keşfedebilir yalnızca. Doğru ama önemsiz.

Jessica Brent o zaman haklıydı; bu yüzden, nasıl yanıldığımı izah etmekten başka bir şey gelmez elimden. Edebiyatın unutulan %95'iyle karşı karşıya gelip de allak bullak olduğumda öylece "okumaya başla" diyeme-

24 Görüşe bakılırsa (gotik, silver-fork ekolü, *Bildungsroman*, deniz hikâyesi, endüstriyel roman gibi) "alt türler" kısa süreli (ampirik bulgulara bakılırsa otuz ila elli yıllık) başarılar elde ederken tragedya ya da masal, hatta roman gibi kapsamlı türler *longue durée*ye dayanır. Aynı durum araçlar için de geçerli gibi görünür: Bazı araçlar, mutlak surette *longue durée*ye bağlıyken bazıları birkaç kuşak boyunca faal olduktan sonra önemini kaybeder (serbest dolaylı üslup, ipuçları). Ayrıca, edebi bir *longue durée* fikrini kavramak zor değilken edebi bir "döngü" fikrinin oldukça müphem olduğunu da eklemeliyim: Pek çok alt türün zaman aralığı, aşağı yukarı Braudel'in tanımladığına benzese de iktisadi döngünün (genişleme ve daralma gelgitinin) belirleyici niteliği hiçbir yerde görülmez. Edebiyat tarihçileri çoklu zamansal çerçevelerden yararlanacaklarsa aralarındaki ilişkiyi yeniden kavramsallaştırmak zorunda kalacaklardır. Buna benzer düşünceler, Braudel'in modelini ciddiye alan nadir edebiyat eleştirilerinden birinde ortaya çıkar: Fredric Jameson, "Radicalizing Radical Shakespeare: The Permanent Revolution in Shakespeare Studies", ed. Ivo Kamps, *Materialist Shakespeare: A History* içinde, Londra 1995.

25 Braudel, "History and the Social Sciences", s. 28.

dim kendime: *Bir şeye göre* okumak zorundaydım ve kanon hâline gelen %5'i seçtim. Tarihçilerin "eşsiz avantajları" der Braudel, tipik coşkusuyla:

> "Oyunda kazanacağını bildiğimiz tüm güçler arasından sonunda geleceğe kalacak, "meyve verecek", önemli olayları önceden görebiliriz. Aman ne büyük ayrıcalık! Bugün yaşadığımız hayatın tüm düzensiz gerçeklerine bakıp da kalıcı olanı geçici olandan seyyanen kim kesin olarak ayırabilir?"[26]

Ne büyük ayrıcalık... ara sıra da olsa. Hem de Conan Doyle'un, esasen "kalıcı" fenomenin (phenomenon) daha ruhsuz bir örneğini sergileyen rakipleriyle, evet. Gelgelelim, bu ayrıcalık, diğer durumlarda pekâlâ da körlüğe dönüşebilir. Misal, bütün bir tür ortadan kaybolduğunda –Margaret Cohen'ın Fransız duygusal romanlarını ele alan çalışmasında olduğu gibi– tarif etmeye çalıştığım yöntem, bilginin önünde *engel* teşkil edecektir.[27] Aynı durum, Viktoryen Britanya'nın "çoksatan kayıp romanları" –kısa süreli dengesiz başarısı (ve uzun süreli başarısızlığı) kendi koşullarına göre değerlendirilmesi gereken nevi şahsına münhasır eserler– için de geçerlidir. Hatta arşivde zaman zaman karşılaşacağınız bu "çılgın araçlar", başka bir deyişle, biçimsel kümeler ya da diğer metinlerin kopyaları olamayacak kadar garip olaylar dizisi için de.

O hâlde, nihayetinde ihmal edilmiş yapıtlar arasında "rakiplerim"in bir örneği olmaktan öteye geçemeyeceği birçok farklı yaratık bulacağımızı varsayıyorum. İşte ağaç tam da bu yüzden kullanışlıdır: Edebiyat tarihi "konuşmaya başlama"nın bir yoludur ve Avrupalı okuyucu kitlesinin seçtiği yolun (Conan Doyle, kanon), bir arada var olan pek çok daldan yalnızca *biri* olduğunu gösterir. Ağaç, edebiyat tarihinin *olduğundan farklı olabileceğini* söylemektedir. Elbette bu muhakkak daha iyi olacağı anlamına gelmez. Üstelik olduğu gibi olmasının güçlü nedenleri vardır: Makalemin önemli bir kısmını Conan Doyle'un seçiminin neden anlamlı olduğunu açıklamaya ayırmıştım. Ne var ki "açıklamak", elimizdeki kanıtları, verili bir sonucun izahı için düzenlemek anlamına gelir, bu sonuçların kaçınılmaz olduğunu iddia etmez. Yoksa bu, tarih değil, teodise olur. Kaçınılmaz olan *ağaç*tı, şu

26 Braudel, "The Situation of History in 1950", *On History* içinde, s. 16, 17.

27 "[Edebi arşiv] kazılarında karşılaşılan en büyük zorluk, beklentilerin doğallığının bozulması ve unutulmuş edebiyatın kendi koşullarına göre ele alınmasıdır," der Cohen giriş yazısında. "Unutulmuş bir eser, gözden kaybolmuş olsa da tutarlı bir estetiğin ürünü olduğu kavranmaksızın sonuçta üstün gelen estetik(ler) açısından yavan ve bayağı olduğu gerekçesiyle dışlanır." (*Sentimental Education of the Novel*, s. 21).

veya bu dalın başarısı değil. Aslında ipuçları dalının nasıl da *alışılmadık* olduğunu 1890'larda gördük.

Kaçınılmaz olan ağaçtı; pek çok dal, farklı – ve çoğunlukla meçhul. Müthiş bir fırsat, bu keşfedilmemiş edebiyat alanı; edebiyat tarihinin hiç görmediği çok çeşitli yaklaşımlara ve gerçekten *kolektif* bir çabaya açık kapı bırakmak. Büyük şans, yöntemsel açıdan azami cesaret isteyen çok güçlü bir meydan okuma (Arşivimiz on kat ya da yüz kat büyüdüğünde bilgi ne anlama gelir sahiden?): Hiç kimse on yıl sonra bilginin edebi çalışmalarda ne anlama geleceğini bilmediğinden en büyük şansımız, entelektüel konumların kökten çeşitliliği ve bu çeşitliliğin çok samimi ve içten rekabetidir. Anarşi. Diplomasi yok, taviz yok, her güçlü akademik lobide var olan ışıltılar yok, tabular yok. Yalnızca anarşi. Ya da bir zamanlar Arnold Schoenberg'in fevkalade bir şekilde ortaya koyduğu gibi, Roma'ya çıkmayan tek yol orta yoldur.[28]

28 Buraya kadar gelen okur, biçimcilik ile edebiyat tarihinin bileşiminin, "The Soul and the Harpy" ve "On Literary Evolution" (*Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*, 3. baskı [Londra 1997]) adlı makalelerden tutun da *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* (Londra 1987) ve *Modern Epic: The World-System from Goethe to García Márquez* (Londra 1996) kitaplarındaki giriş bölümlerine ve *Atlas of the European Novel, 1800-1900* (Londra 1998) kitabının altı "Kuramsal Faslı"na kadar çalışmamın bir sabiti (muhtemelen *belirli* sabiti) olduğunun farkındadır herhalde. Bu kitaplarda, biçim ile ideoloji arasında var olan –uzamsal nedenlerden dolayı burada ele alamadığım– ilişkiyi etraflıca tartışıyorum.

HOLLYWOOD GEZEGENİ

Atlas of the European Novel*'ın son bölümü için 19. yüzyıl Avrupası'nda roman piyasaları üzerine çalışırken Haldane'in "Büyük, büyük olduğuyla kalmaz" vecizesinin ne kadar doğru olduğunu gördüm; mütevazı ulusal piyasalar hiçbir zaman büyük piyasaların minyatür kopyaları değildi, yapıları farklıydı; "güçlü" biçimler gittikçe daha fazla uzam meydana getirirken "zayıf" biçimler, bütünüyle yok olma eğilimindeydi, dolayısıyla olası seçimler yelpazesini büyük ölçüde daraltıyordu. Kolombiya'da gerçekleşen bir lisansüstü seminerinin daha sonra* New Left Review*'da yayımlanan*[1] *sunumlarından birinin ele aldığı Manhattan'daki video dükkânlarına şöyle bir bakıldığında dükkânların büyüklüğü ile mevcut film türlerinin çeşitliliği arasında da benzer bir ilişkinin olduğu görülürdü; ben de "Hollywood Gezegeni"nde, bu ilişkiye dair düşüncelerimi son dönemlerde dikkatimi çeken kültürel sistemlerdeki uluslararası kısıtlamalara ilişkin izlenimlerimle birleştirerek söz konusu araştırma hattını genişletmeye çalıştım: Sonuçta ortaya, Hollywood'un, bir bakıma dünyanın merkezi olarak Paris'in yerine geçtiğini ortaya koyan bir tür "Dünya Sineması Üzerine Mütalaalar" çıktı.*

Kapalı gişe oynayan Amerikan filmleri, Hollywood ile Paris arasında kurduğum bu analojiyi doğrulamıştı; ne var ki tam da bu esnada dikkatimi başka bir şeye çevirmiştim. Edebiyat piyasalarını incelediğim Atlas of the European Novel*'da, roman türlerini tümüyle araçsal bir yöntem; diğer bir*

1 "Markets of the Mind", *New Left Review*, II/5, Eylül-Ekim 2000.

deyişle, dalgalanmaları, çeşitli Avrupa uzamlarının yapısına ışık tutacak bir değişken olarak kullanmıştım. "Hollywood Gezegeni" de aynı fakat rolleri tersyüz edilmiş iki değişkenden –film türlerinden ve ulusal piyasalardan– yararlanmıştı. Yalnız bu sefer türler, çalışmanın nesnesiydi, türlerin farklı coğrafi dağılımı da onların kültürel anlamlarına ilişkin bir ipucuydu. Başka bir deyişle, coğrafyayı anlamak için morfolojiyi kullanmak yerine tam tersi istikamete yöneldim.

"Hollywood Gezegeni" kısa bir yazı olarak tasarlandığı için analitik çalışması çok da yeterli olmadı. Bununla birlikte, özellikle iki asimetrik uzamsal model –pek çok yere çekilebilen aksiyon filmleri ve bir adım bile ileri gitmeyen komedi filmleri– dikkatimi çekmişti. Bu makalede işte bu karşıt ürünleri, sırasıyla olay örgüsüne (aksiyon filmleri) ve dile (komedi filmleri) dayanarak açıklayacağım (bunun kendi nezdinde doğru bir yaklaşım olduğuna inanmakla birlikte başlı başına bir keşif olarak değerlendirilmemesi gerektiğini düşünüyorum). Anlatı kuramı, bir hikâyenin, hikâye ve üslup gibi farklı katmanlardan oluştuğunu ısrarla vurgulamıştır. Gelgelelim, ampirik doğrulamanın anlaşılırlığı yeni bir durumdu: Olay örgüsü ve üslup, uzamdaki devinimlerinin (ya da durağanlıklarının) neticesinde açıkça ayrışmaya başlamıştı. Dahası, bu ayrışma yalnızca "uzamda" gerçekleşmemiş, "Hollywood Gezegeni"nin oldukça geniş bir bölümüne de sirayet etmişti; sanki fevkalade güçlü bir süzgeç mekanizması bu biçimsel nitelikleri ayırıp onları bütünüyle fark edilebilir hâle getirir. İşte bu, "Büyük, büyük olduğuyla kalmaz" kanısının insanı büyüleyen bir diğer yönüdür: Dolayısıyla dünya edebiyatı, bizatihi biricik bir araştırma konusu olmanın yanı sıra tüm kuramsal deneyimler için bir tür "doğal laboratuvar"dır. Küresel bir dijital arşiv (yavaş yavaş) vücut bulurken bunun neye yol açacağını kestirmek mümkün değildir.

***

Bir müddet önce, 19. yüzyıl edebiyat piyasaları üzerine çalışırken, İngilizce ve Fransızca romanların Avrupa kültürel tüketimini düzene sokmasından fazlasıyla etkilenmiştim: Yüz binlerce insan az çok aynı kitapları okuyordu, hem de aynı anda. Bu durum, kültür endüstrisinin ortaya çıkışına o kadar benziyordu ki bu sefer film piyasasını takip etmek gerektiği izlenimini uyandırmıştı bende. İşe, *Variety*'de yayımlanan raporları incelemekle başladım ve 1986 ile 1995 yılları arasında gösterime giren Amerikan filmleri

arasından her yıl en başarılı beş filmin listesini yaptım; ardından Amerika dışındaki piyasalara yönelerek Hollywood filmlerinin tüm dünyadaki dağılımını inceledim. Bu süreçte, kaynakların (*Variety International*, *Screen International* ve konuyla ilgili çeşitli yıllıkların) ziyadesiyle baştan savma olduğuna kanaat getirince yalnızca en az iki yılı eksiksiz bir şekilde kaydeden ülkeleri haritalandırmaya karar verdim; bu işlem, örneklemimi bir miktar daha güvenilir hâle getirse de ne yazık ki dengesini bozdu; zira "yeterli" veriye sahip kırk altı ülkeden yirmi beşi Avrupa'daydı; Afrika'nın yanı sıra pek çok Asya ve Latin Amerika ülkesi ile Hindistan, Çin ve Rusya gibi demografik devler, neredeyse hiç yoktu.

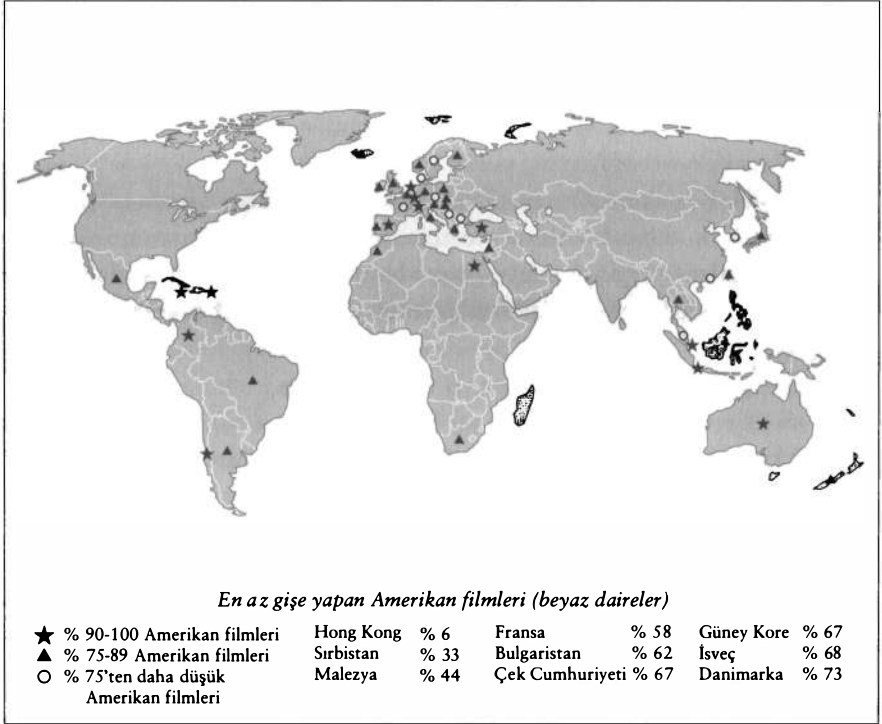
Büyük boşluklar. Öte yandan, bazı ilginç modeller ortaya çıktığından ne olursa olsun aklımdakileri söylemem gerektiğini düşünüyorum. Bu modelleri nasılsalar öyle düşünmeye; başka bir deyişle, daha büyük, daha kesin bir veri kümesine karşı test edilmesi gereken ilk hipotezler olarak ele almaya çalıştım.

I

Şekil 4.1, Hollywood filmlerinin katışıksız gücünü göstermektedir. (Siyah üçgenlerle gösterilen) yirmi dört ülkede Amerikan filmleri, son on yılın zirve yapan filmlerinin %75 ila %90'ını oluşturmakta; (siyah yıldızlarla gösterilen) on üç ülkede %90'ın üzerine çıkmakta; beş ülkede de %100'e ulaşmaktadır. (Berlin'de bulunduğum bir yıl süresince arada bir de olsa haftanın en çok gişe yapan on filmine göz atardım; en az dokuzu Amerikan filmlerinden oluşurdu.) "Sinema hakkında konuşuyorsanız," demişti Brezilyalı *avangard* yönetmen Glauber Rocha 1960'larda, "Amerikan sinemasından söz ediyorsunuz demektir... Hollywood'u hariç tutmaya niyetlenen her tartışma, Hollywood'la başlamak zorundadır". Doğru söze ne denir?

Ama önce, Hollywood'un engellerle boğuştuğu ve gişe hasılatının %75'in altına düştüğü (beyaz dairelerle gösterilen) ülkelerden bahsetmek istiyorum. İsveç ve Danimarka, İskandinavya'nın çekirdek ülkeleridir: Leyvoy Joensen, tez çalışmasında bu bölgenin, Danca ya da İsveççe romanların yanı sıra İzlandaca ve Faroece romanların da çapraz bir dolaşıma sahip olduğu çok güçlü bir bölgesel kimliği temsil ettiğini göstermiştir. Çek Cumhuriyeti, Sırbistan ve Bulgaristan'a gelince bunlar, –eriyen– Doğu Avrupa buzdağının görünen kısmıdır: Amerikan filmleri, Çek Cumhuriyeti'nde 1989 yılından evvel kapalı gişe oynayan filmlerin %30'dan azını oluşturuyordu; 1989 yılından sonra ise bu oran %76'ya ulaşmıştı. Slovakya ve Polonya'da da buna

benzer bir eğilim görülmüştür (aslına bakarsanız Estonya, Romanya ve Slovenya için de benzer bir durum geçerliydi ancak buraların verileri haddinden fazla değişken olduğundan haritada yer almıyorlar).



Şekil 4.1: Kapalı gişe oynayan ilk beş Amerikan filminin yüzde olarak gösterimi, 1986-1995

Gelgelelim, hikâyenin bambaşka bir seyir izlediği Fransa'ya. Paris, 19. yüzyılın Hollywood'uydu, romanları dünyanın dört bir tarafında okunup taklit ediliyordu: Sinemayı bile orada icat etmişlerdi! Diğer Hollywood'dan nefret etmelerine şaşmamalı; kimse sembolik hegemonyadan vazgeçmek istemez ama onu sadece irade gücüyle de elinde tutamaz; üstelik Fransa kendi piyasasını nasıl koruyacağını bilmesine karşın (1920'lerde ve 1940'larda yabancı filmlerin yarattığı selde iki kere sular altında kalmış ama ikisinde de su yüzeyine çıkmayı başarmıştı), yurtdışında Hollywood ile rekabet etmesi ihtimal dâhilinde bile değildi. 1986 ile 1995 yılları arasında Amerikan

sinema endüstrisinin ürünü olmayan yalnızca dört film büyük bir uluslararası başarıya imza atmıştı: Bu filmlerden *Wanda Adında Bir Balık* ile *Dört Nikâh Bir Cenaze* Britanya komedisi, *Timsah Dundee* Avustralya komedisi ve *Son İmparator* da Amerikan-İtalyan melodramıydı. Hiçbiri Fransız değildi. Doğrusunu söylemek gerekirse, her biri Hollywood filmlerinin yakaladığı başarıyı yakalamıştı.

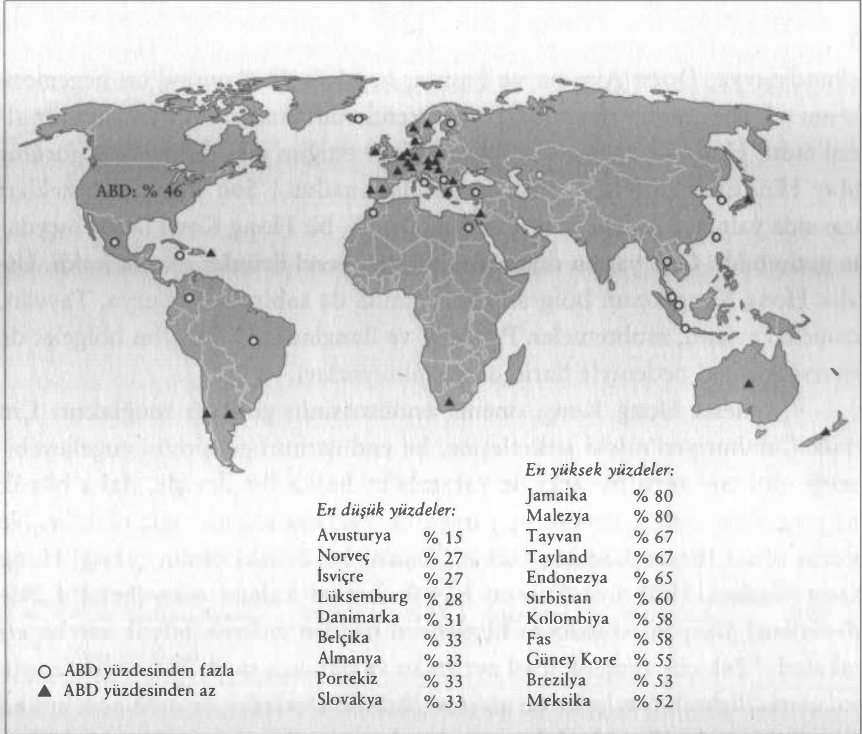
II

İskandinavya, Doğu Avrupa ve Fransa; hepsi de Hollywood'un hegemonyasını tehdit etmeyen "kalıntısal" altsistemlerdir. Asıl rakip, Asya'da yer almaktadır: Hong Kong. (Daha önce de ifade ettiğim gibi diğer gözle görülür aday Hindistan'la ilgili yeterli veriye ulaşamadım.) Son on yılın örnekleri arasında yalnızca *Jurassic Park* ve *Hız Tuzağı*, bir Hong Kong listesi meydana getirebildi. Gişe yapan diğer tüm filmler, yerel ürünler olarak kaldı. Üstelik Hong Kong kendi bölgesel etki alanına da sahiptir: Malezya, Tayvan, kısmen Tayland, muhtemelen Pakistan ve Bangladeş ve Çin (bu bölgeler de yetersiz verileri nedeniyle haritada yer almıyorlar).

Şüphesiz Hong Kong sinema endüstrisinin geleceği muğlaktır: Çin Halk Cumhuriyeti'ndeki şirketleşme, bu endüstrinin gelişimini engelleyebileceği gibi tam tersi bir etki de yaratabilir; başka bir deyişle, daha büyük bir piyasanın varlığı, üretim ve yaratıcılık bağlamında itici güç olabilir. Ne olursa olsun (Bruce Lee'den Jackie Chan'e) bir önceki neslin çektiği Hong Kong filmleri, Hollywood'un en büyük ihracat kalemi olan (Şekil 4.2'de gösterilen) aksiyon ve macera filmlerinin izinden giderek büyük bir başarı yakaladı.[2] Pek çok muğlak içsel ayrımları ve oldukça sarih harici sınırlarıyla bu, gerek Birleşik Devletler'de gerekse Birleşik Devletler dışında açık ara en başarılı biçimdir (Burada daha sonranın konusu olan Avrupa'nın bir istisna

2 Bu ve bundan sonraki haritalar, film türlerinden istifade edecektir; bazı eleştirmenlerin türlerin varlığına inandığını, bazılarının ise inanmadığını düşünürsek tartışmalı bir noktaya temas ettiğimi biliyorum. Bir tartışmaya mahal vermek istemesem de sinema söz konusu olduğunda inatçılık etmek pahasına birinci gruba dahil olduğumu söylemekle yetineceğim: Bir gazetenin sinema sayfasını okurken ya da bir video dükkânında alışveriş yaparken film türlerinin gerçekliği soğuk duş etkisi yaratabilir, zira her bir film, bir komedi, kara film, bilimkurgu gibi *bir şey olarak* satılmaktadır. Buradaki sınıflandırma, skolastik bir eğlence olsun diye yapılmamıştır, bizzat filmi tanımayı ve bileti almayı kolaylaştırmak isteyen sinema endüstrisinin bir ürünüdür. Benim kullanacağım kategorilere gelince, ben de onları sinema endüstrisinin bir kolundan, video dükkânlarından ödünç aldım. Greenwich Village'da yer alan bağımsız mağaza Blockbuster'ı ve Theater for the Living Arts kataloğunu seçip (büyük ölçüde çakışan) kategorileri dört büyük gruba (aksiyon, komedi, çocuk, dram) indirgedim.

olduğunu söylemek istiyorum). Bu filmler, gözlerini Güney ve Doğu Asya'ya dikmişlerdir; Singapur'da son on yılın gişe yapan filmleri arasında %50, Güney Kore'de %55, Endonezya'da %65, Tayvan ve Tayland'da %67, Malezya'da %80 oranına ulaştılar (ayrıca Pakistan, Hindistan ve Bangladeş'in düzensiz verileri de bu şablonu doğrulamaktadır).



Şekil 4.2: Kapalı gişe oynayan ilk beş aksiyon filminin yüzde olarak gösterimi, 1986-95

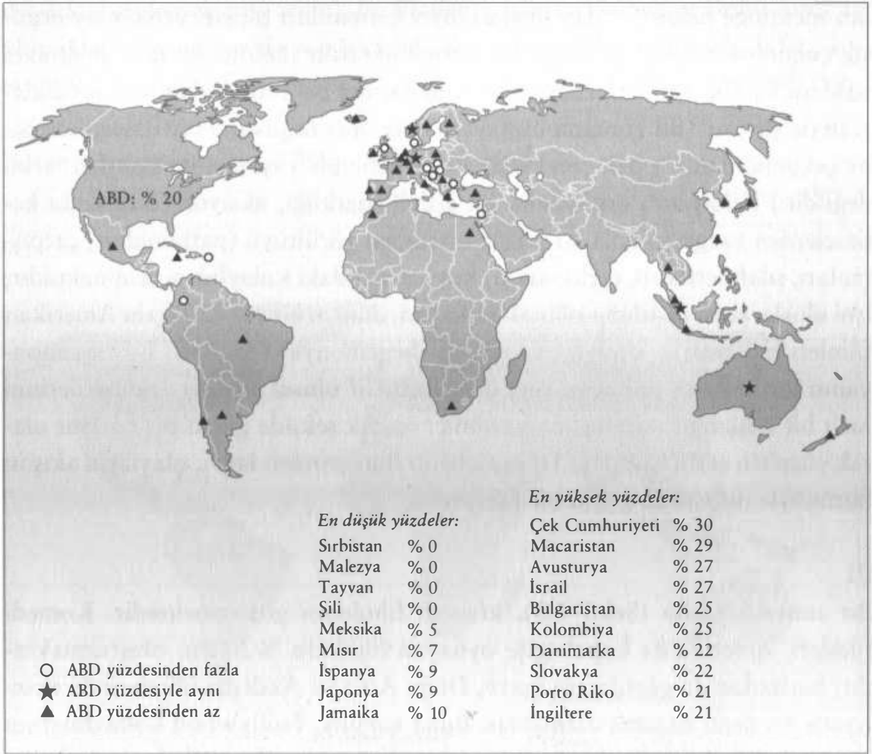
Bu dağılımın ardında, kültürel coğrafyanın değişmezlerinden biri yatmaktadır: Hikâyeler, türlere nazaran epey yol alırlar. Hint ve Arap masallarının Akdeniz'i aşıp Avrupa hikâyeciliğini dönüştürmesi, asırlar önceydi; çarpıcı olayların ve abartılı eylemlerin ardışıklığına bakılırsa, bugün de aslı var bunun (yarın da yalnızca sırada ne var merakını uyandıran sürekli devinim hâlindeki hikâyelerin vücut bulduğu video oyunlarıyla olacak bu). Hikâyeler, hayli yol alırlar, zira büyük ölçüde *dilden bağımsızdırlar*. Bir an-

latı metninde üslup ve olay örgüsü, ayrı katmanları oluşturur ve olay örgüsü, çoğunlukla üsluptan bağımsız olarak aktarılır (kelimenin tam anlamıyla nakledilir). (Bir zamanlar anlatı kuramcılarının bu konuyla ilgili en sevdikleri deyiş şuydu: "Bir romana başlayabilir ve olay örgüsünü bir bale gösterisine çevirebilirsiniz"; pek çok Hong Kong filminde yaşanan da bundan farklı değildir.) Hikâyenin örgüsünün bu göreli özerkliği, aksiyon filmlerinin kelimelerden vazgeçip onların yerine tamamen gürültüyü (patlamaları, çarpışmaları, silah seslerini, çığlıkları...) koymalarındaki kolaylığı açıklamaktadır; işte uluslararası dağılıma olanak sağlayan, dilin azlidir. 1920'lerin Amerikan filmleri halihazırda dünya çapında bir hegemonyaya sahipti: Bu hegemonyanın kırılmasına yol açan şey; dili, muhtelif ulusal sinema endüstrilerinin hızlı bir başlangıç yapmasına yardımcı olacak şekilde güçlü bir bariyer olarak yücelten sesin icadıydı. Dilin aksiyon filmlerinden lağvı, olayların akışını bütünüyle değiştiren güçlü bir faktördür.

III

Bir sonraki harita (**Şekil 4.3**), komedi filmlerini göstermektedir. Komedi filmleri, Amerika'da kapalı gişe oynayan filmlerin %20'sini oluşturmaktadır; haritadan da görüleceği üzere, Doğu Asya ve Akdeniz ülkelerinde ekseriyetle bu denli başarılı olamazlar. Buna karşılık, Hollywood komedilerinin nispeten daha başarılı olduğu (beyaz dairelerle gösterilen) ülkelerde Amerika ile oransal fark çoğunlukla önemsizdir.

Kültürel coğrafyanın bir diğer kuralı şudur: Komedi filmleri diğerlerine nazaran çok yol almazlar. Erken dönem 19. yüzyıl Fransası'nın en popüler çizgi romanı *roman gai*, diğer Fransız roman türlerine kıyasla Avrupa'da oldukça mütevazı bir yayılıma sahipti. Biraz önce gördüklerimizle temelden bir karşıtlık içinde olan bu süredurumun temel nedeni, neredeyse bütünüyle dildir: Nükteler ile komedinin diğer pek çok bileşeni, gösteren ile gösterilen arasında cereyan eden kısa turlara dayandığından başka bir dile çevrilince zayıf kalır; doğrusunu söylemek gerekirse, komedi filmlerinin dünya çapındaki yayılımı, ses çağından önce zirveye ulaşmıştı. Bununla birlikte, en az dil kadar önemli olan kahkaha, bir kültürün tarihinin derinliklerinde saklanan zımni varsayımlardan kaynaklanır ve bunlar sizin varsayımlarınız *değilse* kahkaha için gerekli olan bu özdevinimli bileşen, gözden kaybolur. İlginçtir ki ulusal ruhu genellikle yüce olanla ilişkilendiririz (ve bunu gizli kahramanlar, yırtık pırtık sancaklar, savaş alanları, şehitler gibi *haklı bir nedenden*



Şekil 4.3: Kapalı gişe oynayan ilk beş komedi filminin yüzde olarak gösterimi, 1986-95

dolayı yaparız); dolayısıyla bir ulusu güldüren şey, onu ağlatan şey kadar ayırt edici hâle gelir. Aslında bakarsanız, *daha* ayırt edici olmazsa aynı yüce nesneler, bir kültürden diğerine amansızca nükseder; hâlbuki bu gülünç saldırganlığın gayeleri, çok daha nevi şahsına münhasır, çok daha değişken gibi gelir. Bütün yüce uluslar birbirine benzer, *Anna Karenina* romanını mealen aktarabiliriz ama insanlar gülmeye başladıklarında bunu tamamen kendilerine has bir şekilde yaparlar.

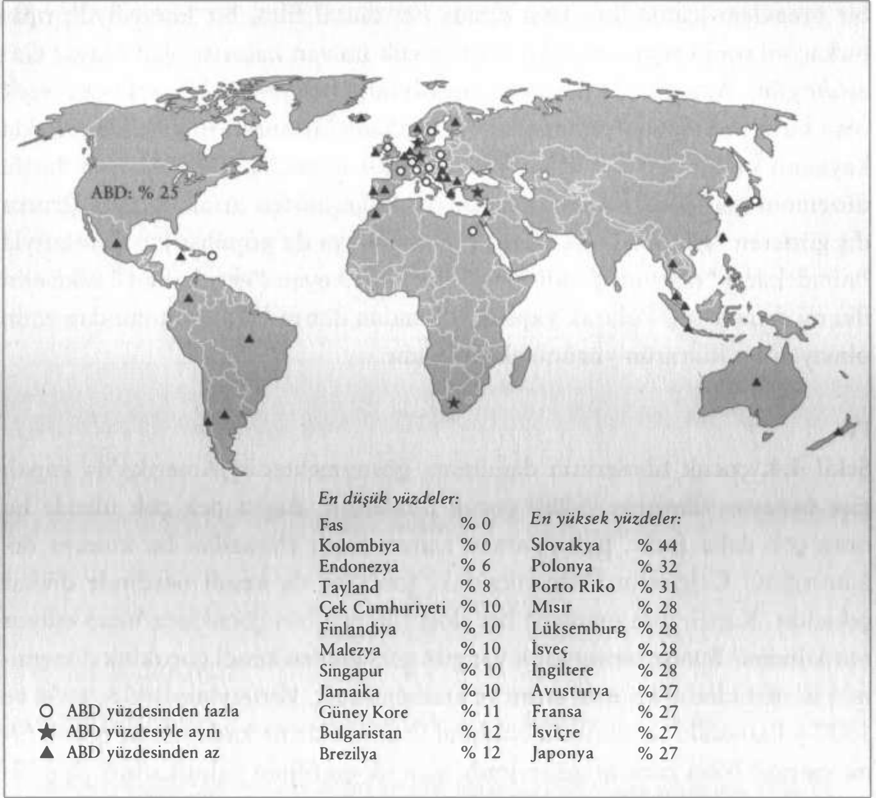
O hâlde Hollywood komedilerinin uluslararası alandaki zayıflıklarının, Amerikan olmalarıyla yakından ilişkili olduğunu söyleyebilirim; ya da belki de daha iyisi, Brezilyalı, Finlandiyalı olmamalarıyla... Birçok durumda –Brezilya, Arjantin, Meksika, İsveç, Finlandiya, İngiltere, Avustralya, Hong Kong– piyasa raporları, İtalya'da büyük başarı yakalayan ulusal komedilerin özgün bir tutkuyu yansıttığını düşündürmektedir (İtalya'da on yıllık

bir örneklem içinde liste başı olmuş *her* ulusal film, bir komediydi; tıpkı birkaç yıl sonra tüm zamanların en büyük İtalyan başarısı olan *Hayat Güzeldir* gibi). Altmışlarda başlayan ve görünüşe bakılırsa asla sona ermeyecek olan bu saplanmanın, psikanalizin kahkahada farkına vardığı saldırganlıkla kaygının karışımıyla bir ilgisi olmalı ki bu *commedia all'italiana*nın duygu düzeninin de belirgin özelliğidir. Bu sanki geçmişten artakalana mağrurca diş gösteren "gelişmiş" ülkelerin sonuncusu –ya da popülist davranışlarıyla önündekileri "tahtından indirmeyi" kafasına koyan "geri kalmış" ülkelerin ilki mi demeliyim?– olarak yapısal bakımdan dünyadaki konumundan emin olmayan bir kültürün yüzünü ekşitmesidir.

IV

Şekil 4.4, çocuk filmlerinin dağılımını göstermektedir. Amerika'da kapalı gişe oynayan filmlerin %25'i çocuk filmleridir. Başka pek çok ülkede bu oran çok daha azdır, hatta zaman zaman hiçtir (birazdan bu konuya değineceğim). Gelgelelim, Amerika'daki sonuçlar da kendi nezdinde dikkat çekicidir. Kapalı gişe oynayan her dört filmden biri çocuklara hitap ediyor mu sahiden? Bunda bir tuhaflık var gibi geldiğinden kendi çocukluk dönemimin istatistiklerini kontrol ettim ve aradığım şeyi, *Variety*'nin 1955, 1956 ve 1957 yıllarındaki sayılarında buldum: O dönemde ne kadar da *az* çocuk filmi varmış! Noel zamanı gösterimde olan ilk on filmin yalnızca biri çizgi filmmiş; o da birkaç haftalığına, birkaç yerde; dönemsel. (Birkaç yer diyorum çünkü Amerikan piyasası, o dönem o kadar dengesizdi ki ilk on, şehirden şehre değişiyordu; bugünse bu fikir, kulağa çok tuhaf geliyor.) Ellilerin ortalarında, muhtemelen *Denizler Altında 20.000 Fersah* ve *80 Günde Devriâlem* gibi istisnalar dışında –ki (her ikisi de 19. yüzyıl Fransız romanlarından uyarlanan) bu filmlerin çocuk filmi olduğu oldukça şüphelidir– *Variety*'nin yılın ilk yirmisi listesine giren çocuklara yönelik *tek* bir film bile yoktu.

Bugün ilk yirmiye giren filmler içinde düzenli olarak dört ya da beş tane çocuk filmi bulunmaktadır. Bunun nedeni çok basit olsa gerek; para. Çocuk eğlence sektörüne çok daha fazla para harcandığından bu filmlerin daha başarılı olduğunu görüyoruz. Öte yandan, her yerde bu ilave gelir mevcut olmadığından, **Şekil 4.4**'teki gibi bu türün (göreli) yokluğunun, her bir ülkenin yoksulluğu ile örtüşme eğiliminde olduğu yönelimli bir dağılıma ulaşırız. Bağıntı mükemmel değildir elbette, asla da olmaz (Mısır, Porto Riko veya Singapur verilerini inceleyiniz), ne var ki yeterince gerçek görünüyor ve tesadüfen



Şekil 4.4: Kapalı gişe oynayan ilk beş çocuk filminin yüzde olarak gösterimi, 1986-95

Amerika *içinde* de işliyor: Öğrencilerimle New York'taki video dükkânlarını incelerken Harlem ve Bronx'ta gösterime giren çocuk filmlerinin oranının %3 ila %8 arasında değiştiğini, Yukarı Batı Yakası ile Yukarı Doğu Yakası'nda ise %10 ila %19 arasında seyrettiğini gördük. Üç kat daha fazla.

"Çocuk filmleri" son derece özensiz bir tanımlama elbette: Filme değil izleyici kitlesine –hem de oldukça tartışmalı bir izleyici kitlesine– işaret ediyor. Nihayetinde çocuklar sinemaya çoğunlukla tek başlarına değil, mutlaka yetişkinlerle birlikte gider; bu durumda da küçük türsel bir paradoks ortaya çıkar: Film yetişkinlere mi çocuklara mı yönelik olmalı? Sinema endüstrisi, bu soruyla karşılaştığı ellili yıllarda ya doğrudan (çocuklar için çekilen *Külkedisi*, *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*, hatta *Fantasia*) masal-

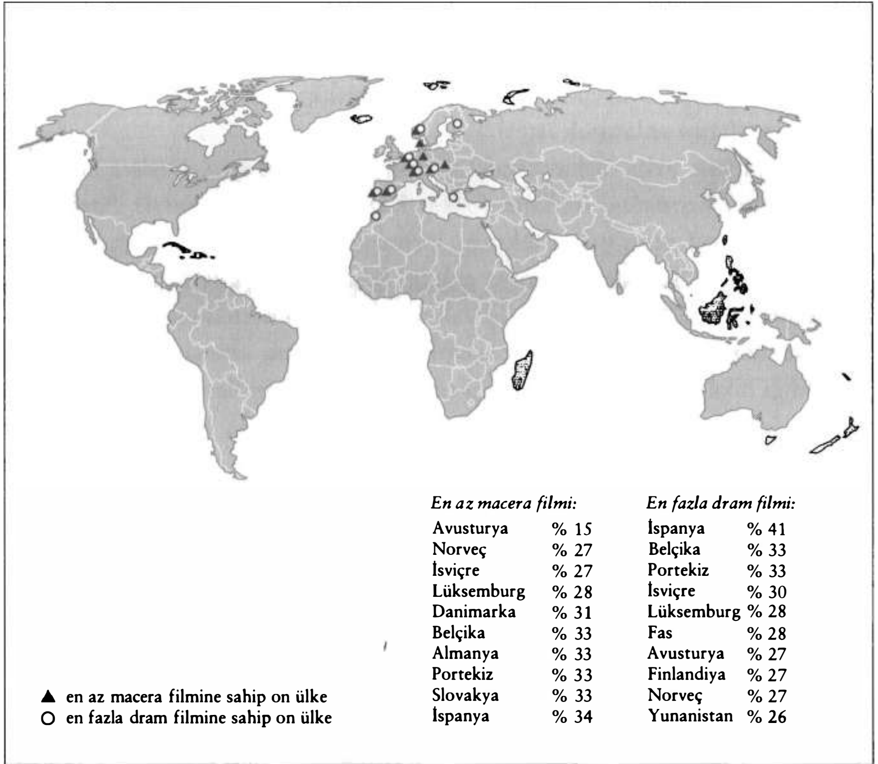
larla yanıt vermiş ya da biraz önce bahsettiğim (masallardan katbekat daha başarılı olmanın yanı sıra yetişkinlere yönelik bir piyasanın işaretlerinden birini de veren) Jules Verne'in romanlarına sarılmıştı. Ne var ki bugün bu iki biçim hem çocuklara hem de yetişkinlere hitap eden melez bir tür oluşturacak şekilde birleşmiştir: *ET*, *Masum Sanık Roger Rabbit*, *Geleceğe Dönüş* ve çeşitli *Yıldız Savaşları* ve *Indiana Jones* filmleri – bilgili ve meraklı çocuklar ile aptal yetişkinlerin oluşturduğu yeni insan türü (*Homo puerilis*) için tasarlanmış hikâyeler. Bu insan türünün tanrısı Steven Spielberg'dir (peygamberi de Benigni: *Hayat Güzeldir* – çocuksu bir yetişkin, bir çocuğa Auschwitz'de neler yaşandığını anlatmak ister).

Spielberg arka arkaya çektiği filmlerde (*Denizin Dişleri*, *Üçüncü Türden Yakınlaşmalar*, *Indiana Jones: Kamçılı Adam*, *Jurassic Park*, hatta *Schindler'in Listesi*'ndeki tekinsiz kırmızılı kız detayı bile) çocukların ve yetişkinlerin bir şekilde bir araya geldiği hikâyelerin yanı sıra yetişkinlerin hayatında normal karşılanan belirsizliklerin, Bruno Bettelheim'ın tumturaklı bir şekilde ifade ettiği gibi, (çocuğun) kutuplaşma arzusuyla etkisiz hâle getirildiği hikâyeleri işlemişti. Buna en iyi örnek Schindler'in kendisidir: III. Reich yönetimi altındaki Almanya'ya iş kurmaya gelen bu dolandırıcı, tarihsel varoluşun çelişkilerini görmek için akıl almaz bir fırsat yaratan bir hayırsevere dönüşmüştü. Gelgelelim, Spielberg karmaşık şeyleri anlamakla ilgilenmiyor ve Dostoyevski'den ya da Brecht'ten yoksun bu şahsiyet, onun ellerinde hiçleşiyor.

V

Durum bu. Amerikan komedi filmlerinin dağılımı, dünyanın hemen her yerinde düşük düzeydedir; çocuk filmleri zengin bölgeleri, aksiyon filmleri de Güney ve Doğu Asya'yı yeğleme eğilimindedir... Her bir tür, kendi makbul uzamına, kendine özgü dağılım modeline sahiptir ve kültürel coğrafyayı işlevsel hâle getiren de işte bu farktır (Tüm filmler her yere eşitçe dağıtılsaydı, bu haritalar anlamsız olurdu: Bu bakımdan haritalar, eşitsizliğe ihtiyaç duymak bir yana baştan aşağı eşitsizliği gösterir). Dahası, eşitsizlik hâlihazırda oradadır, çünkü dünyanın her bir bölgesi, kültürel bir ekosistem gibi işlev görür: Bir türü seçerken bir başka türü reddetme eğilimindedir, *zaten* diğerini reddettiği için onu seçmiştir. Çocuk filmleriyle aksiyon filmlerinin haritalarını yan yana koyduğumuzda, ikincisinin gücü ile birincisinin zayıflığı arasındaki çarpıcı örtüşmeyi görürüz: Kolombiya, Jamaika, Fas, Tayland, Malezya, Endonezya ve Güney Kore, en fazla aksiyon ve en az çocuk filmine

sahip on ülkeyi gösteren listelerde yer almaktadır. *En az* aksiyon ve en fazla dram filmine sahip on ülkeyi gösteren **Şekil 4.5** de aynı gerçeği dışavurur: Her iki listede de yedi Avrupa ülkesi (Portekiz, İspanya, İsviçre, Avusturya, Belçika, Lüksemburg ve Norveç) bulunmaktadır – diğer altı ülkenin beşi de Avrupa ülkesidir.[3]



En az macera filmi:		*En fazla dram filmi:*	
Avusturya	% 15	İspanya	% 41
Norveç	% 27	Belçika	% 33
İsviçre	% 27	Portekiz	% 33
Lüksemburg	% 28	İsviçre	% 30
Danimarka	% 31	Lüksemburg	% 28
Belçika	% 33	Fas	% 28
Almanya	% 33	Avusturya	% 27
Portekiz	% 33	Finlandiya	% 27
Slovakya	% 33	Norveç	% 27
İspanya	% 34	Yunanistan	% 26

Şekil 4.5: En az macera ve en fazla dram filmine sahip ülkeler

3 "Dram", çok iyi bir belirtke değil biliyorum; kulağa herhangi bir türe dahil edilemeyen filmler için tasarlanmış paspartu bir kavram gibi gelse de bir bakıma yerinde: Dram, çok güçlü bir tiyatro bileşeni içerir (bu, tiyatronun hâlâ başlıca kültürel varlık olduğu Avrupa'da bu denli enfes dramların yaratılmasının sebeplerinden biri olabilir): Tiyatroda olduğu gibi dramda da genellikle sahnenin belirli sınırları vardır (aslına bakarsanız bu durum, başkahramanın durmaksızın gezindiği *Forrest Gump* için de geçerlidir, lakin bu filmin sembolik sınırı, başkahramanın otobüs durağının bankındaki monologudur). Tiyatro gibi dramlar da dile ve dil problemlerine odaklanır: *Forrest Gump*, *Hayalet*, *Yağmur Adam*, *Kurtlarla Dans* (son iki başlık farklı bir dilbilimsel evrenden tercümelerdir).

Burada, kültürel coğrafyanın Darwinist yönünü görüyoruz: *uzam için savaşan* biçimler. Biçimler, piyasanın sınırlı kaynakları için savaşır ve eğer biri bir alanı doldurmayı başarırsa diğer biçimler bin bir türlü engelle karşılaşacaktır. O hâlde büyük coğrafi kalıpları açıklamaya çalışırken istisnai durumlar çoğunlukla önemsizdir. Bir biçimin gücü (ya da zayıflığı), ancak oyundaki değişkenlerin oluşturduğu sisteme bir bütün olarak bakılırsa açıklanabilir. Buradan hareketle, varmak istediğim nihai noktaya geliyorum.

VI

19. yüzyıl, Anglo-Fransız romanlarının Avrupa'da yayılmasına, 20. yüzyıl da Amerikan sinemasının dünya çapında yayılmasına şahit oldu. Peki ya bu merkezileşmiş küresel piyasaya nasıl tepkiler verildi? Hollywood'u hariç tutmaya niyetlenen her tartışma, Hollywood'la başlamak zorundadır, demişti Glauber Rocha. Peki Hollywood'la *sonlanmak* zorunda mıdır?

Burada, roman tarihi, bize ilginç bir emsal sunar. Roberto Schwarz, Brezilya romanlarını ele aldığı çalışmasında, metropol modellerinin, çevre kültürlerin üzerinde ikiyönlü bir etkisi olduğunu göstermiştir. Her şeyden önce, "[yabancı] biçim ile [yerel] malzeme arasında bir uyuşmazlık" yaratırlar: "Hiçbir şey, bu yarım yamalak romanlardan daha Brezilyalı değildir," diye devam eder Schwarz, bu romanlar "uyumsuzluk" bir yana "bileşimsel kusurlar"la doludur. Masao Miyoshi modern Japon romanının "imkânsız bir programa" sahip olduğunu vurgular; benzer şeyler, hemen her yerde dile getirilmiştir.[4] Daha az güçlü edebiyatların –başka bir deyişle, Avrupa içindeki ya da dışındaki hemen hemen *tüm* edebiyatların– vukuunda yabancı roman ithali, insanların yabancı kitapları daha fazla okudukları anlamına gelmenin yanı sıra yerel yazarların *kendi* romanlarını nasıl yazacakları konusunda muallakta kaldıklarını göstermektedir. Piyasadaki güçler, tüketimi şekillendirdiği *kadar* üretimi de şekillendirir: Romanın biçimi üzerinde bir baskı uygulayarak azgelişmişliğin hakiki morfolojisini açığa çıkarır.

Ne var ki hikâye bundan ibaret değildir. Arada bir de olsa bu "imkânsız programlar"dan biri *işler*. Machado de Assis, Brezilya romanlarının "bileşimsel kusurlarını" ayıklayarak onları akıl almaz derecede özgün bir anlatı tarzına dönüştürür. Başka bir yerde, Batı Avrupa romanının sembolik gücü ile çatışma, Rus felsefî romanları ya da Latin Amerika büyülü gerçekçiliği

4 Bu konuyu daha ayrıntılı bir şekilde ele aldığım bir diğer çalışmam için bkz. "Conjectures on World Literature", *New Left Review*, II/1, Ocak-Şubat 2000.

(veya Kafka-Joyce neslinin az çok farklı durumu) gibi ciddi bir paradigma değişikliğine neden olur. Bunlar her ne kadar *istisna* olarak değerlendirilse de dünya edebi sistemi içinde bir karşı güç gösterecek kadar sık vuku bulurlar. Azgelişmişliğin morfolojisi sürprizlerle doludur.

Peki ya sinema, aynı durum sinema için de geçerli midir? Gittikçe artan iktisadi baskılar (üretim maliyetleri, dağıtım tekelleri, indirim uygulamaları...) göz önüne alınırsa, sinema endüstrisinde rüzgârın yönünü çevirmek muhtemelen hayli zordur ancak imkânsız değildir. Sinemanın geçmişinin ve bugününün eleştirel bir yeniden inşası, eninde sonunda bir cevap verecektir. Bununla birlikte, yöntem açısından kritik noktayı, Pascale Casanova'nın *Dünya Edebiyat Cumhuriyeti* kitabına ilişkin değerlendirmesinde Christopher Prendergast ortaya koymuştur: Kültürün dünya sistemini anlamaya çalışırken "tek ve genelleştirici bir tanım arzulanır ve bu tanıma ulaşılacaksa *direksiyon* o tarafa kırılır".[5] Bu, tek tek yönetmenlere ya da film türlerine ilişkin bir çalışma söz konusu olduğunda kullandığım nicel kanıtlar için de geçerlidir tabii: Çıkış yolu, (bir kez daha Prendergast'a dönecek olursak) başarılı bir şekilde analiz edilen bir "detaylar" zinciri ile birbirine bağlanmış tanım ve açıklamanın çoklu katmanlarındadır. Tanrı detayda gizlidir. Bizim kültür anlayışımız da.

5 "Negotiating World Literature", *New Left Review*, II/8, Mart-Nisan 2001.

DAHA FAZLA MÜTALAA

"Dünya Edebiyatı Üzerine Mütalaalar" bir hayli eleştiri alınca, bu eleştirilerden en ilginç olanlarına yanıt vermek gerektiğini düşündüm. "Daha Fazla Mütalaa", işte bu düşüncenin ürünüdür. Öte yandan, ortaya koyduğum teze yönelik en güçlü itiraz, 2007 yılında benim verdiğim cevabın ardından yazdığı bir makale ile Jêrome David'den geldi. David'in yazısının en kritik paragrafını paylaşmak istiyorum:

> *"Eğer bir iktisadi sistem, ucuz vasıfsız işgücü açısından zengin olduğu için çevreye ihtiyaç duyarsa bu sistemin, edebi dünya sistemindeki muadilinin işlevi nedir? Bu konuda çevrenin, sembolik ekonomide, yapısındaki değişken gözeneklilik vasıtasıyla "anlatı süper güçleri" arasındaki rekabete aracılık etmekten başka bir işlevi yoktur. Kanımca bu durum, iktisadi sistemi oluşturan bileşenlerin karşılıklı bağımlılığının, edebî sistemin bileşenleri arasındaki ilişkilerin yarattığı türden bir bağımlılık olmadığını ortaya koyuyor: İktisadi merkez, çevrenin üretici gücü olmadan var olamaz, [buna karşın] edebi dünya sisteminin merkezinin, herhangi bir şey üretmek için çevreye ihtiyacı yoktur, zira biçimsel evrimin mantığı, Moretti'nin analizi açısından, merkezin içinde meydana gelen genelgeçer (yani paradigmatik) değişime dair Kuhncu bir kavramsallaştırmaya mecburdur. Bu da Wallersteincı modelin, edebiyat tarihine uygulanmasına ilişkin sınırlamalardan biridir: Dünya sistemleri kuramının iktisadi arka planı, edebi mübadelelerin altını çizer ancak onlara yanıltıcı bir sistematiklik bahşeder. 19. yüzyılın roman uzamı açısından Romanya, İngiliz ya da Fransız yazar ve okurlar*

nazarında herhangi bir anlam ifade etmez; öyle ya Romanya, sembolik yararlarla merkezde dönüştürülebilecek (halk hikâyeleri gibi) kültürel hammaddeye sahip bir ülke bile değildir."[1]

David'in düşüncesini daha da radikalleştireyim. Mesela Çin, afyon ithalatını yasakladığında ya da Doğu Hindistan Şirketi'ne hizmet eden Britanya ordusunda görev yapan yerel askerler başkaldırdığında, Britanya ivedilikle savaş açmıştı çünkü –bu piyasaların kaybedilmesi hâlinde– Britanya'nın tüm toplumsal yapısı büyük ölçüde değişecekti. Bununla birlikte, bütün dünya, kapılarını Britanya romanlarına kapatsaydı bile, İngiliz romanının tarihinde hiçbir şey değişmeyecekti. David'in gün ışığına çıkardığı sorun buydu: Ona göre edebî sistemin –ve dolayısıyla edebi-tarihsel açıklamanın– yapısında temel bir asimetri vardır; bu bağlamda, edebî merkezin etkinliği, çevredeki gelişmeleri büyük ölçüde belirler; tam tersi çoğunlukla söz konusu bile değildir. Öte yandan, (edebi) çevre, (edebî) merkezin varlığına ihtiyaç duymuyorsa Wallerstein'ın modeli yalnızca kısmen verimli bir şekilde edebiyata uygulanabilir; peki kısmen de olsa model modeldir diyebilir miyiz, yoksa artık modelden bahsetmek mümkün değil midir? Emin değilim; ancak ortada bir model kalmadığını varsayarsak kanımca bu durumda David'in eleştirisine verilebilecek yegâne cevap, farklı bir itiraz grubunu ele alan "Daha Fazla Mütalaa" makalesinden bir cümlenin tekrarlanmasından ibaret olacaktır: "Burada işler kolaydır: Parla ve Arac haklı – daha kavrayışlı olmam gerekirdi." O dönemlerde bunlar yazılması zor ifadelerdi ama son derece özgürleştiriciydi. Argümanınız bir kez fiilen haksız çıkarıldığında artık sizin olmaktan çıkar ve herkesin katılabileceği (ve saygı duyabileceği) bir olgular dünyasına ait olur; kendi nesnelliği olan, sınanabilen, değiştirilebilen ya da gerçekten reddedilebilen hipotezlere dönüşür. Önemsiz bir narsistik yara, böylesi bir ilerleme için ödenmesi gereken küçük bir bedeldir.

***

1 David, hâlâ yayımlanmayan makalesini, Stanford Roman Araştırmaları Merkezi'nde "Yirmi Birinci Yüzyılda Roman Kuramı" başlıklı konferansta sunmuştu. Paragrafın son cümlesi –"Romanya, sembolik yararlarla merkezde dönüştürülebilecek (halk hikâyeleri gibi) kültürel hammaddeye sahip bir ülke bile değildir"–, bütünüyle doğru değildir çünkü merkez kültürler, hammaddelerini kendi markaları olarak yeniden piyasaya sürmek için başka yerlerde geliştirilen münasip ürünleri zaman zaman kendilerine mal ederler. Yine de bu, David'in savını haksız çıkarmak için yeterli değildir.

Son birkaç yıldır pek çok makale "Dünya Edebiyatı Üzerine Mütalaalar" adlı çalışmamda ele aldığım konulara işaret etmiştir: Christopher Prendergast, Francesca Orsini, Efraín Kristal ve Jonathan Arac *New Left Review* dergisinde, Emily Apter ve Jale Parla da başka bir yerde.[2] Hepsine teşekkür ediyorum. Açıkçası bu yazarların dikkat çektikleri her konuya ayrı ayrı cevap veremeyeceğimden aramızdaki üç ana anlaşmazlık alanına odaklanacağım: romanın (tartışmaya açık) paradigmatik statüsü, merkez ile çevre arasındaki ilişki, bunun edebi biçim açısından sonuçları ve son olarak da karşılaştırmalı analizin doğası.

I

Bir yerden başlamak gerekiyordu. "Mütalaalar", modern romanın yükselişine odaklanarak edebî dünya sisteminin işleyişinin taslağını çıkarmaya kalkıştı: Modern roman, soyutlanması kolay bir olgu olarak dünyanın dört bir yanında irdelendiğinden karşılaştırmalı bir çalışma için oldukça uygundu. Ben de romanın "bir model değil bir örnek" olduğunu söyleyerek buna katkıda bulunmuştum, "Roman bir model değil bir örnektir ve pek tabii ki benim örneğim, bildiğim bir alana dayanmaktadır (başka alanlar için her şey çok farklı olabilir)." Gerçekten de başka alanlarda her şey farklıdır: "Romanın ciddi anlamda politik bir karakter taşıdığı düşünüldüğünde bunun, diğer edebi türler için açıkça geçerli olmadığı görülür. Tiyatro, yolculuğunu daha kaygısızca gerçekleştirir. Lirik şiirle kurgu, nasıl bir arada olabilir?" diye sorar Prendergast, Kristal de "Şiir neden romanın yasalarına uymuyor?" diye.[3]

Sahi uymuyor mu? Şüpheliyim. Peki ya Petrarşizme ne demeli? Gücünü biçimselleşmiş lirik geleneklerden alan Petrarşizm, (hiç yoksa) İspanya, Portekiz, Fransa, İngiltere, Galler, Çukur Ülkeler, Alman hükümranlık

2 "Conjectures on World Literature", *New Left Review*, II/1, Ocak-Şubat 2000; Christopher Prendergast, "Negotiating World Literature", *New Left Review*, II/8, Mart-Nisan 2001; Francesca Orsini, "Maps of Indian Writing", *New Left Review*, II/13, Ocak-Şubat 2002; Efraín Kristal, "'Considering Coldly...': A Response to Franco Moretti", *New Left Review*, II/15, Mayıs-Haziran 2002;; Jonathan Arac, "Anglo-Globalism?" *New Left Review*, II/16, Temmuz-Ağustos 2002; Emily Apter, "Global *Translatio*: The 'Invention' of Comparative Literature, İstanbul, 1933", *Critical Inquiry* 29, 2003; Jale Parla'nın yazısı ("The Object of Comparison") Djelal Kadir'in editörlüğünde *Comparative Literature Studies* dergisi için hazırlanan özel bir dosyada yayımlanmıştır (Ocak 2004).

3 "Conjectures", s. 58; "Negotiating World Literature", s. 120, 121; "'Considering Coldly...'", s. 62. Orsini de Hint edebiyatı için benzer bir noktaya değinmektedir: "Moretti'nin roman temelli tezlerinin, 19. ve 20. yüzyılın başlıca biçimlerinin şiir, tiyatro ve evrimi değişime ilişkin oldukça farklı kalıpları ortaya koyabilecek hikâye olduğu Hint altkıtasında çok az uygulandığı görülüyor": "Maps", s. 79.

alanı, Polonya, İskandinavya ve Dalmaçya'ya (hatta Roland Greene'e göre Yeni Dünya'ya) kadar uzanır. Petrarşizmin derinliğine ve süresine gelince, 16. yüzyılın sonuna kadar Avrupa'da Petrarca'yı taklit ederek iki yüz *bin*den fazla eski İtalyanca sone yazıldığı iddiasına şüpheyle yaklaşıyorum; yine de temel anlaşmazlık, olgusal gerçeklerin habisliği değil, bu gerçeklerin –bir yüzyıldan (Navarrete, Fucilla), iki (Manero Sorolla, Kennedy), üç (Hoffmeister, Kristal'in kendisi) veya beş (Greene) yüzyıla kadar uzanan– habisliğinin habisliği gibidir. Hoffmeister'ın tanımladığı şekliyle "aşk şairlerinin *lingua franca*"sının dalgalı bir seyir izlemesine karşılık, Batılı romanvari "gerçekçilik", gelip geçici bir heves gibi görünmektedir.[4]

Diğer tüm durumları sabit kabul edersek edebî akımların, belli başlı üç değişkene –türün potansiyel piyasasına, türün kapsamlı biçimselleşmesine ve dilinin kullanımına– göre konumlandığını ve biçimlerin (macera romanları gibi) büyük bir piyasa, kalıplaşmış reçeteler ve basitleştirilmiş bir üslup açısından dalgalı süratli yayılımı ile (deneysel şiir gibi) küçük bir piyasa, kasti tekillik ve dilsel yoğunluk tarafından karakterize edilen göreli durağanlığı arasında gidip geldiğini tasavvur ediyorum. Romanlar, bu matris içinde *tüm* sistemi değil, bu sistemin en hareketli katmanlarını temsil eder ve yalnızca onlara yoğunlaşarak dünya edebiyatının hareketliliğini artırabiliriz. Eğer "Mütalaalar" bu yönde bir yanılgıya düşseydi, bu bir hata olurdu ve tiyatro, şiir gibi türlerin uluslararası yayılımı hakkında çok şey öğrendiğimiz için kolayca çözülebilirdi (burada Donald Sassoon'un kültürel piyasalar üzerine yaptığı güncel çalışması paha biçilmez olacaktır).[5] Doğrusunu söylemek gerekirse tüm edebiyatlar "roman yasalarına uymak" konusunda bir irade gösterseydi hayal kırıklığına uğrardım: Tek bir açıklamanın *her yerde* işe yarayabilir olması, hem mantıksız hem de akıl almaz şekilde sıkıcı olacaktır.

---

4 Bkz. Antero Meozzi, *Il petrarchismo europeo (secolo xvi)* (Pisa 1934); Leonard Forster, *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism* (Cambridge 1969); Joseph Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España* (Madrid 1960); Ignacio Navarrete, *Orphans of Petrarch* (California 1994); William Kennedy, *Authorizing Petrarch* (Ithaca, NY 1994); Maria Pilar Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España* (Barselona 1987); Gerhart Hoffmeister, *Petrarkistische Lyrik* (Stuttgart 1973); Roland Greene, *Post-Petrarchism: Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence* (Princeton 1991). Kristal, Avrupa ve Latin Amerika şiiri üzerindeki Petrarşizm hegemonyasını dolaylı yoldan onaylamasını şu sözlerle ifade eder: "Modern İspanyol şiirinin lirik gelenekleri, 16. yüzyılda Boscán ve Garcilaso de la Vega tarafından geliştirilmişti... İspanyol ölçüsünün en katı geleneklerine verilen bir tepkinin ilk işaretleri, İspanya'da değil de 1830'ların Hispanik Amerika'sında ortaya çıkmıştı": "'Considering Coldly...'", s. 64.

5 Başlangıç niteliğinde bir çalışma için bkz. Donal Sassoon, "On Cultural Markets", *New Left Review*, I/17, Eylül-Ekim 2002.

Öte yandan, daha soyut düzeyde bir tartışmanın keyfine varmadan önce edebiyat tarihinin önemli gerçeklerini uzmanlık alanlarımıza göre paylaşmayı öğrenmeliyiz. Dünya edebiyatı, kolektif bir çalışma olmaksızın kesinlikle bir illüzyondan öteye geçmeyecektir.

II

Katı bir uluslararası işbölümünün altını kalın çizgilerle çizen dünya sistemleri kuramı, dünya edebiyatı çalışması için iyi bir model olabilir mi? Kristal'in bu konuda ciddi itirazları vardır:

> "Her şeye rağmen Batı'nın, değeri olan biçimlerin yaratılmasında tekel olmadığı, –bazı özgün vargı biçimleri yerinden kımıldamasa da– temaların ve biçimlerin –merkezden çevreye, çevreden merkeze, bir çevreden diğerine– muhtelif yönlere hareket edebildiği bir dünya edebiyatı görüşünü savunmaya devam ediyorum."[6]

Doğru, biçimler muhtelif yönlere hareket *edebilir*. Ama *ediyorlar* mı acaba? İşte esas nokta burasıdır ve edebiyat tarihine ilişkin bir kuram, biçimlerin hareketlerinin sınırlarını ve bu sınırların ardındaki nedenleri ortaya koymak durumundadır. Sözgelimi Avrupa romanları hakkında bildiklerim, "vargı" biçimlerinin en ufak bir hareket emaresi göstermediğini söylüyor: Bir çevreden diğerine (merkeze uğramaksızın gerçekleşen) hareketi ne gören ne duyan vardır[7]; merkezden çevreye hareket oldukça sık yaşanırken çevreden merkeze hareket nadir de olsa gerçekleşir ancak yine de olağandışıdır.[8] Bu olgulardan hareketle "bu biçimlerin yaratımının Batı'nın tekelinde"

---

6 "'Considering Coldly...'", s. 73, 74.

7 Burada aynı "bölge"ye ait olmayan çevre kültürler arasındaki hareketi kastediyorum; mesela Norveç'ten Portekiz'e (ya da tam tersi); yoksa Norveç'ten İzlanda'ya veya İsveç'e ya da Kolombiya'dan Guatemala'ya veya Peru'ya değil. Dil, din veya politika ile nispeten homojen hâle getirilmiş altsistemler –Latin Amerika bu konuda en ilginç ve etkili örnektir– karşılaştırmalı çalışma için muazzam bir alandır ve (Kristal'in anımsattığı Darío'nun modernizmi gibi) büyük resmi içinden çıkılamaz hâle getirebilir.

8 Even-Zohar, edebi ürünlerin merkezden çevreye akışının nedenini, "Mütalaalar"ın başında yapılan kapsamlı alıntıda da görüleceği üzere çoğuldizge kuramı üzerine yaptığı çalışmasında ayrıntılı bir şekilde açıklamıştır: Çevre (ya da Zohar'ın deyişiyle "güçsüz") edebiyatlar, "komşuda vuku bulan (ve sonuç itibarıyla vazgeçilmez oldukları hissini veren) daha büyük edebiyatta gözlemlenebilen benzer tam kapsamlı edebi faaliyeti çoğunlukla geliştiremezler"; "güçsüz bir sistem, yalnızca mevcut repertuarıyla yetinerek işlev göremez" ve sonradan ortaya çıkacak bir eksiklik, "tamamen ya da kısmen çeviri edebiyatı ile giderilebilir". Edebi güçsüzlük, diye devam eder Even-Zohar, "ekseriyetle maddi koşullarla ilişkili gibi görünse de muhakkak siyasi ya da iktisadi zayıflıktan kaynaklanmaz"; sonuç olarak Batı yarıküredeki çevre edebiyatlar, daha küçük ulusların edebiyatlarına oranla çoğu zaman özdeş olduğu için bu bize de tatsız bir fikir

olduğunu söyleyebilir miyiz? Tabii ki hayır.[9] Merkezdeki kültürler, (edebî ya da başka türlü) bir yenilik yaratmak için daha fazla kaynağa sahiptir, dolayısıyla onların bunu üretmesi daha olasıdır: Öte yandan, yaratıcılık üzerinde kurulacak bir tekel, tarihsel bir yargı değil teolojik bir niteliktir.[10] "Mütalaalar" makalesinde önerilen model, birkaç kültüre yönelik bir yenilik barındırmadığı gibi bunu diğerleri için de reddeder: Bu model, *gerçekleşme olasılığının daha yüksek olduğu koşulları* ve alabileceği biçimleri özgülleştirir. Kuramlardan yalnızca eşitsizliği açıklamaları beklenebilir, ortadan kaldırmaları değil.

III

Kristal, Sassoon'un "dünya iktisadi ve edebî sistemlerinin eşitsizlikleri arasında oluşan genel bir türdeşliğe ilişkin postulat" olarak tanımladığı şeye de itiraz etmektedir: Başka bir deyişle, Kristal, "edebî ve iktisadi ilişkinin paralel ilerlemesinin bazı durumlarda işe yarayabileceği varsayımına" kar-

gibi gelir, Avrupa edebiyatları gibi ilişkilendirilebilir ulusal edebiyatların oluşturduğu bir grupta, bu edebiyatların ortaya çıktığı andan itibaren hiyerarşik ilişkilerin kurulmuş olduğunu kabul etmekten başka bir seçeneğimiz yoktur. Bazı edebiyatlar, bu (makro) çoğuldizge içinde çevre konumda yer alır; bu anlamda büyük ölçüde harici bir edebiyat üzerine modellendirildiklerini söyleyebilirim." Itamar Even-Zohar, "Polysystem Studies", *Poetics Today*, Bahar 1990, s. 47, 81, 80, 48.

9 Önemli olan, eleştiri üzerinde bir tekele sahip olmak değildir. Çalışmaları, "Dünya Edebiyatı Üzerine Mütalaalar"ın argümanına dayanan yirmi eleştiriden, der Arac, "biri İspanyolca, biri İtalyanca ve kalan on sekizi de İngilizcedir"; dolayısıyla "yirmi ulusal edebiyatı incelemenin dikkat çeken çeşitliliği, bu edebiyatların fark edilmesine yarayan tek bir araçtan biraz fazla azalır. İngilizce kültürde, ekonomideki dolar gibi, bilginin yerelden küresele aktarılabilmesi için bir araç olarak hizmet eder": "Anglo-Globalism?", s. 40. Doğru, on sekiz alıntı İngilizceden yapılır. Öte yandan, bildiğim kadarıyla bunlardan yalnızca dört ya da beşi doların hâkim olduğu ülkeden yapılmış, diğerleri bir düzine farklı ülkeden gelmişti. Peki bu, kullandıkları dilden daha mı az önemlidir? Emin değilim. Doğruya doğru, küresel İngilizce de tıpkı Amerikan filmlerinin yaptığı gibi düşünce dünyamızın verimsizleşmesine neden olabilir. Gelgelelim, şimdilik, hızlı ve kapsamlı kamu arzları, potansiyel tehlikelerinden çok daha fazlasını mümkün kılar. Parla, bunu çok etkili bir şekilde ortaya koyar: "Emperyalizmin hegemonyasının maskesini düşürmek, entelektüel bir görevdir. Kendini buna vakfeden birinin İngilizce bilmesinin zararı dokunmaz."

10 Ne de olsa son iki kitabım Rus ve Latin Amerika anlatılarının biçimsel devrimleriyle son bulur: ("artık üretemediğinden bu biçimsel yeniliklerin ithalatçısı konumundaki") Avrupa edebiyatını konu alan bir makalede de bu noktaya değinilmişti (ki Kristal'in öne sürdüğünün aksine bundan "ödün verilmiş" değildi, bu da bendegönülsüzlüğe yol açmıştı); bir başka makalede Hollywood'un yaptığı ihracatlar ele alındı ("Dünya edebî sistemi içerisinde geçerli olan bir karşı kuvvet") ve bizatihi "Mütalaalar" makalesinde işlendi. Bkz. "Modern Avrupa Edebiyatı: Coğrafi Bir Taslak", s. EKLE; "Hollywood Gezegeni", s. EKLE. "Mütalaalar", bu konuya şu sözlerle dikkat çekmiştir: "İmkânsız romanın başarıya ulaştığı nadir örneklerde hakiki biçimsel devrimlerin gerçekleştiğini de gördük" (s. EKLE, 116. dipnot) ve "yapısal zayıflık, birkaç şanslı örnekte bir güce dönüşebilir; tıpkı Schwarz'ın Machado yorumunda olduğu gibi" (s. EKLE, 72. dipnot).

şı çıkmaktadır.[11] Even-Zohar'ın ileri sürdüğü sav, bu itiraza kısmen yanıt vermenin ötesine geçemez, lakin Kristal'in haklı olmasının başka bir anlamı vardır. Başlangıçta otuz dakikalık bir konuşma olarak tasarlanan bir makalenin basitleştirici coşkusu, ciddi anlamda yanıltıcıdır. Edebi dünya sistemini merkeze ve çevreye indirgeyerek kültürlerin merkeze nüfuz ettiği ya da merkezden uzaklaştığı geçiş alanını (yarı çevreyi) resimden çıkardım; sonuç olarak birçok (muhtemelen çoğu) örnekte, maddi ve entelektüel hegemonyanın sahiden de iç içe geçtiği ama tamamen özdeş olmadığı gerçeğini de hafife almıştım.

Buna birkaç örnek vereyim. 18. ve 19. yüzyıllarda Britanya ve Fransa arasında cereyan eden uzun hegemonya mücadelesi, Britanya'nın biri hariç tüm cephelerde kazandığı zaferle sonuçlanmıştı: Anlatı dünyasında hüküm tersine dönmüştü: Fransız romanı, Britanya romanından hem daha başarılıydı hem de biçimsel olarak daha belirgindi. Alman tragedyasının 18. yüzyılın ortalarından sonra sahip olduğu morfolojik üstünlüğün nedenlerini başka yerlerde açıklamaya çalışmış, bu anlamda yarı çevreye ait gerçekliklerin modern epik biçimlerin üretimindeki asli rolünü vurgulamıştım. Doğduğu bölgenin zengin kaynakları halihazırda korkunç bir şekilde değer kaybederken (ölümlerinden uzun süre sonra bile parlamaya devam eden yıldızlar gibi) uluslararası alanda zirve noktaya ulaşan Petrarşizm, bilhassa bu acıklı duruma ilişkin garip bir örnektir.

Tüm bu (ve buna benzer) örneklerin iki ortak özelliği vardır: Öncelikle, sistemin merkezine yakın ya da içinde yer alan kültürlerden doğarlar lakin iktisadi alanda hegemonik değildirler. Fransa burada paradigma olabilir, güya siyasi ve iktisadi alanda ilelebet ikinci olmak, (muzaffer Viktoryalıların yemekten sonra uykuya meyilli olmalarıyla karşılaştırıldığında ateşli Napolyon sonrası yaratıcılık misali) kültüre yatırım yapmayı teşvik etmiştir. Bu nedenle maddi ve edebî hegemonya arasında –belirli– bir uyuşmazlık vardır: Müstakil olarak (üretim ve dağıtıma ilişkin güçlü bir aygıt gerektirmeyen) yenilik durumunda bu uyuşmazlık daha büyüktür; (üretime ve dağıtıma ilişkin güçlü bir aygıt gerektiren) yayılım durumunda ise ya daha azdır ya da hiç yoktur.[12] Yine de bu ikinci ortak özelliktir ve tüm bu örnekler, *dünya edebi*

11 "'Considering Coldly...'", s. 69, 73.

12 Yeniliklerin yarı çevre kültürlerde ortaya çıkabileceği ve bu nedenle merkezin merkezi tarafından el konulup dağıtılabileceği gerçeği, roman tarihine ilişkin (Armstrong, Resina, Trumpener ve diğerleri gibi tamamı dünya sistemleri kuramından tamamen bağımsız yazarlar tarafından yazılan) birkaç çalışmanın konusu olmuştur: Bu çalışmalar, Londra ve Paris'in kültür endüstrisinin yabancı bir biçimi nasıl keşfettiğine, biraz ıslah ettikten sonra kendininmiş gibi

sisteminin eşitsizliğini teyit eder: Bu eşitsizlik, iktisadi eşitsizlikle örtüşmez ve biraz hareketlilik sağlar ama bu hareketlilik, söz konusu eşitsiz sisteme *içsel*dir, ona alternatif değil. Yarı çevre ile merkez arasındaki diyalektik bile zaman zaman bu genel aralığı fiilen genişletebilir (119. dipnotta belirtilen örneklerde ya da Hollywood'un başarılı yabancı filmleri hızlıca "yeniden çevirerek" kendi mevkisini güçlendirdiğinde olduğu gibi). Ne olursa olsun ilerlemenin ancak özgül yerel bilginin yerinde eşgüdümüyle mümkün olacağı diğer bir alan, şüphesiz burasıdır.

IV

"Mütalaalar" çalışmasının merkezî morfolojik noktası, romanın merkezde "özerk bir gelişme" olarak yükselişi ve Batı etkisi ile yerel malzemeler arasındaki bir "uzlaşma" olarak çevrede yükselişi arasındaki çelişkiydi. Bununla birlikte, Parla ve Arac'ın dikkat çektiği gibi erken dönem İngiliz romanı, Fielding'in sözleriyle "Cervantes'in adabından sonra" (ya da bir başkasının) yazıldı ve böylece yerel ve yabancı biçimler arasında da bir uzlaşmanın vuku bulduğunu açıkça ortaya koydu.[13] Ne var ki böyle bir durum söz konusu olsaydı, Batı Avrupa'da "özerk gelişme" yaşanmazdı ve tabiri caizse biçimlerin merkezde ve çevrede *farklı bir tarihe* sahip oldukları fikri, yerle yeksan olurdu. Dünya sistemleri modeli, başka bir düzeyde faydalı olabilir, lakin biçim düzeyinde açıklayıcı bir güce sahip değildir.

Burada işler kolaydır: Parla ve Arac haklı – daha kavrayışlı olmam gerekirdi. Her şeyden önce edebî biçimin *daima* zıt kuvvetler arasındaki bir uzlaşma olduğu tezi, Francesco Orlando'nun Freudcu estetiğinden Gould'un "Panda ilkesi"ne veya Lukács'ın gerçekçilik anlayışına kadar entelektüel oluşumumun laytmotifi oldu. Nasıl oldu da tüm bunları "atladım"? Büyük ihtimalle merkez/çevre karşıtlığı, –daha sonra yanlış kavramsal terimlerle

Avrupa çapında nasıl pazarladığına dikkat çekmektedir (bu, "İngiliz" romancı Walter Scott'ın ustalığını nihayete erdirmiştir). Pikaresk roman, doğduğu topraklarda etkisini kaybederken Gil Blas, Moll Flanders, Marianne ve Tom Jones, pikaresk romanı tüm Avrupa'ya yayıyordu. İlk olarak İspanya ve İtalya'da yazılan mektuplardan oluşan romanlar, Montesquieu ve Richardson (ve ardından Goethe) sayesinde Kıta Avrupası'na özgü bir çılgınlık hâline geldi; Amerika'ya özgü "esaret anlatıları", *Clarissa* ve gotik dolayısıyla uluslararası para kazanıyor; İtalyan "melodramatik imgelem", dünyayı Parizyen tefrikalar ile fethediyor; Alman *Bildungsroman*'ın önü, Stendhal, Balzac, Dickens, Brontë, Flaubert, Eliot tarafından kesiliyordu... Pek tabii ki bu, edebi yeniliği gerçekleştirmenin tek yolu, hatta yollarından biri bile değildir ama burada kesinlikle bir mekanizma gizlidir –kısmen alavere dalavere kısmen de uluslararası işbölümü– ve bu mekanizma, daha büyük iktisadi kısıtlamalarla ilginç bir benzerliğe sahiptir.

13 "Anglo-Globalism?", s. 38.

ifade ettiğim– paralel bir morfolojik model aramama (ya da arzu etmeme) neden olduğu için.[14]

Bu bağlamda bir kez daha denemekte yarar görüyorum: "Tarafımızca bilinen tüm sistemler, muhtemelen belirgin bir rol oynayan bir müdahaleyle ortaya çıkmış ve gelişmiştir," diyen Even-Zohar, sözlerine şöyle devam eder: "Daha yerleşik bir edebiyata müdahale ederek ortaya çıkmamış tek bir edebiyat olmadığı gibi hiçbir edebiyat, kendi tarihsel serüveni boyunca ara sıra da olsa müdahale olmaksızın yolunu çizmemiştir".[15] Nitekim siz yerel ile yabancı olan arasında herhangi bir uzlaşma vuku bulmamış da diyebilirsiniz. Gelgelelim bu, tüm müdahale ve uzlaşma türlerinin *aynı olduğu* anlamına mı gelir? Tabii ki hayır. Pikaresk romanlar, esaret anlatıları ve *Bildungsroman* bile Fransız ve Britanyalı romancılara, tarihi roman ve *mystère* romanların Avrupalı ve Latin Amerikalı yazarlara uyguladığı kadar baskı uygulayamadı, bu farkı ifade etmenin bir yolunu bulmalıyız mutlaka. Bir uzlaşma, deyim yerindeyse *baskı altında* meydana geldiğinde ve bu minvalde olasılıkla –Zhao'nun geç dönem Çing anlatıcısının "huzursuzluğu" dediği– daha tutarsız ve uyumsuz sonuçlar ortaya çıkardığında bunu kavramak elzemdir.

Buradaki anahtar nokta şudur: Bazı edebiyatlar, diğerlerine güçlü ve sistematik bir kısıtlama getirirse (ki hepimiz bunun böyle olduğu konusunda hemfikiriz sanırım)[16] o zaman bunun etkilerini *bizzat edebi biçimin kendisinde* tanıyabilmeliyiz: Zira edebî biçimler, Schwarz'ın deyimiyle, aslında "özgül toplumsal ilişkilerin soyutlamaları"dır. "Mütalaalar" makalesinde yer alan kuvvetler diyagramı, "özerk gelişmeler"in ve "uzlaşma"nın keskin niteliksel karşıtlığında somut bir şekilde dışavuruldu, lakin bu çözüm yanlışlandığı için başka bir şey denemeliyiz. Dahası, bir metin üzerindeki dış

14 Bu, kuramsal beklentilerin, olguları sizin arzularınıza göre şekillendireceğine vurgu yapan "Kuhncu" yaklaşımın iyi bir örneğidir, nitekim (çoğunlukla sizinle aynı fikirde olmayanların bir araya getirdiği) olguların nihayetinde daha da güçleneceğinin altını çizen "Popperyen" yaklaşımın daha da iyi bir örneğidir.

15 "Polysystem Studies", s. 59. Even-Zohar, bir sonraki sayfada yer alan bir dipnotta şuna dikkat çeker: "Bu, Batı yarımkürenin hemen hemen tüm edebiyatları için geçerlidir. Doğu yarımküreye gelince şüphesiz Çin, ortaya çıkışı ve erken gelişimi bakımından hâlâ bir bilmecedir."

16 Orsini bu konuda bizimle aynı fikirde değildir: "[Casanova'nın] düşüncesinde ima edilen –Moretti'nin ise sarih bir şekilde vurguladığı– şey, –her durumda otantiklik aurası olan– 'kaynak' dilin ya da kültürün ve bir şekilde taklit edilebileceği düşünülen 'hedef' dilin ya da kültürün geleneksel tavrıdır. Lydia Liu, bunun yerine, daha faydalı olduğunu düşündüğü 'ev sahibi' ve 'misafir' kavramlarını önerdi ve böylece ev sahiplerinin kavram ve biçimleri kendilerine mal etmesiyle birçok dilde mevcut olan uygulamaya dikkat çekti... Kültürel etki, merkez ve çevre bölgelere ilişkin bir çalışmadan ziyade, mal etmeye ilişkin bir çalışma hâline gelir": "Maps", s. 81, 82. Bünyesindeki biçimleri "kendine mal eden" bir "ev sahibi"nin davet ettiği bir "misafir" olarak kültür endüstrisi... Bunlar kavramlar mıdır yoksa hayaller mi?

baskının derecesini ya da bu metnin yapısal dengesizliğini veya anlatıcının huzursuzluğunu "ölçmek" çetrefil ve hatta zaman zaman imkânsız olacaktır. Ne var ki sembolik güce ilişkin bir diyagram iddialı bir amaçtır ve bunu başarmanın zor olması da bir o kadar akla yatkındır.

V

Tüm bunlar, daha sonraki bir tartışma için gereken iki alanı da ortaya çıkarmaktadır. Birincisi, edebiyat tarihinin sürdürmesi gereken bilgi türü ile ilgilidir. Arac, Auerbach'ın projesini şöyle tasvir eder: "Bilim yok, yasa yok." Üstelik başka makalelerde de buna benzer ipuçları vardır. Elbette bu, tarihsel disiplinlerin gerçek nesnelerinin bireysel vakalar mı yoksa soyut modeller mi olduğuna dair eski bir sorundur; daha sonraki makalelerimde soyut modeller konusunu uzun uzun tartışacağım için şimdilik sosyal bilimler ile doğa bilimlerinin yöntemlerinden öğrenecek çok şeyimiz olduğunu söylemekle yetiniyorum. Kendimizi, Apter'in ifadeleriyle "mikro ve makro edebi birimlerin, hiçbir tasnif aracı olmayan bir küresel sistemde dalgalara kapılıp sürüklendiği bir kırıntılar kentinde" mi bulacağız? Umarım öyle olur... Bu gerçekten çok ilginç bir evren olurdu. O hâlde iyi tasnif araçları hangileridir, onlara bakalım: Arac'ın "Mütalaalar" çalışmasını adlandırdığı şekliyle "yakın okumanın olmadığı biçimcilik"ten daha iyi bir tanım düşünemiyorum. Umarım bu aynı zamanda kendisinin ve Prendergast'ın özümsediği "detaylar"ın vurgulanacağı, modellerin ve "şemalar"ın hışmına uğramayacağı bir biçimcilik de olur.[17]

Ve gelelim siyasete. Bazı makaleler, Auerbach'ın *Mimesis* ya da Casanova'nın *République mondiale des lettres* adlı çalışmasının arkasındaki siyasi baskıya değiniyor. Ben bunlara Lukács'ın karşılaştırmalı edebiyata ilişkin iki örneğini daha eklemek istiyorum: Bunlardan biri, aşağı yukarı I. Dünya Savaşı civarında, kapitalizmden başka bir dünyanın tasavvur edilip edilemeyeceği üzerine kafa yoran *Roman Kuramı*'nın ve onun Dostoyevski'yi ele alan (ama hiçbir zaman tamamlanmayan) eşlik çalışmasının yazıldığı sırada billurlaştı; diğeri ise Alman ve Fransız edebiyatının (arka planda yine Rusya ile) muhalif siyasi önemi üzerine uzun bir tefekkür olarak otuzlarda esas şeklini aldı. Lukács'ın uzamsal-zamansal ufku dardı (19. yüzyıl ve üç Avrupa edebiyatı; ayrıca *Roman Kuramı*'nda Cervantes ve *The Historical Novel*'da Scott); cevapları da opak, skolastik ve incelikten yoksundu ya da daha be-

17 Arac, "Anglo-Globalism?", s. 41, 38; Apter, "Global *Translatio*", s. 255.

terdi. Öte yandan, çıkardığı ders, (Batı Avrupa ya da Rusya; Almanya veya Fransa ile ilgili) karşılaştırmalı planının ifadelendirilmesinin, kendi döneminin büyük siyasi ikilemlerini anlamak konusunda nasıl eşzamanlı bir teşebbüs olduğuna bağlıydı. Başka bir deyişle, *karşılaştırmalı edebiyatı tasavvur etme biçimimiz, dünyayı görme biçimimizin aynasıdır.* "Mütalaalar", bunu, tüm dünyanın tek bir iktidar merkezine –dahası, aynı ölçüde benzersiz bir sembolik hegemonya ortaya koyan bir iktidar merkezine– tabi olabileceği benzeri görülmemiş olasılığın arka planına karşı yapmaya kalkıştı. "Mütalaalar", günümüzün prehistoryasının bir yönünü kayda geçirirken ve bazı olası sonuçların taslağını çıkarırken ortaya koyduğu görüşleri şişirmiş ya da bazen yanlış yönlere sapmış olabilir. Ne var ki proje ve arka plan arasındaki ilişki yerli yerindedir ve kanımca sonraki çalışmalarımıza değer ve ciddiyet katacaktır. Bu satırları yazdığım sırada 2003 Mart'ının ilk günleriydi, bu meyanda Amerika'nın yirmi yıl süren tartışmasız hegemonyasının ardından dünyanın dört bir yanındaki milyonlarca insanın Amerikan siyaseti ile arasına koyduğu muazzam mesafeyi dillendirdiği son derece paradoksal anlardı. İnsan olarak buna sevinmeliyiz elbet ama kültür tarihçileri olarak bunun üzerine düşünmeliyiz.

EVRİM, DÜNYA SİSTEMLERİ, *WELTLITERATUR*

Uzak Okuma adlı bu çalışmada şimdiye kadar okuduğunuz yazıların, gizli bir tür sarkaç tarafından düzene sokulduğu ve bu minvalde bu sarkacın, evrim ("Modern Avrupa Edebiyatı: Coğrafi Bir Taslak", "Edebiyat Mezbahası"*) ile dünya sistemleri (*"Dünya Edebiyatı Üzerine Mütalaalar", "Hollywood Gezegeni"*) arasında ileri geri salınım yaptığı söylenebilir. Sarkacın kendisinde bir terslik olabileceği –ya da başka bir deyişle, bu iki kuramın birbiriyle bağdaşmayabileceği– aklımın ucundan bile geçmedi: Her ikisi de kelimenin tam anlamıyla materyalist ve tarihseldi ve pek çok ampirik kanıtla destekleniyordu... İnsan daha ne isteyebilirdi ki?*

Wallerstein'ın Fernand Braudel Center'da bir konuşma yapmamı istemesi, bu konu üzerinde daha dolaysızca düşünmeme neden oldu. Geriye dönüp baktığımda "Evrim, Dünya Sistemleri, Weltliteratur*" makalesinin, iki kuram arasındaki kavramsal antitezi özetlerken iyi iş çıkardığını düşünsem de bu iki kuramın farklılıklarını bizzat dünya edebiyatı tarihindeki iki uzun dönemle ilişkilendirme hususunda yetersiz kaldığını fark ettim.*[1] *Üstelik doğa bilimlerinin, toplumsal tarihe ilişkin kavramsal bir model olarak benimsenmesinin yarattığı temel problem, bu makalede hakkıyla ele alınmamıştır. "Temel problem" derken yasalar ve bireyler, açıklama ve yorum, tesadüfi ve kasti, uzak ve yakın arasındaki karşıtlığı kastetmiyorum. Ben her durumda açıkça doğa bilimlerinin tarafındayım. Ne var ki gerçekten çözüm-*

1 Bu yazının son bölümünü, büyük ölçüde Alexander Beecroft'un "World Literature Without a Hyphen" (*New Left Review*, II/54, Kasım-Aralık 2008) adlı makalesinde ortaya koyduğu çok sayıda ampirik belirleme ışığında bütünüyle yeniden formüle ederdim.

süz olduğunu düşündüğüm bir sorun var: Evrim, toplumsal çatışma fikriyle eşdeğer değildir. *Organizmalar ya da benzer türler arasında rekabet vardır elbet, hatta avcılarla kurbanları arasında bir silahlanma yarışından bile bahsetmek mümkündür, lakin tüm ekosistemin yeniden tanımlanmasıyla sonuçlanacak bir çatışmadan söz edilemez. Bu, yalnızca bir evrim sorunu değildir; anladığım kadarıyla karmaşıklık ile ağ kuramı, –açıkçası hiçbir kültür ve toplum kuramının geçit vermeyeceği– benzer kör noktaya sahiptir.*

Trajik çarpışma ve ağ kuramını ele alan bir sonraki uzun vadeli araştırma projem, bu konunun künhüne varmama yardımcı olabilir. Bu zaman zarfında elinizdeki derlemede yer alacak makalemi gözden geçirirken gerek evrim gerekse dünya sistemleri kuramının araştırmam için gittikçe önemini kaybettiğini fark ettim. Evrim ve dünya sistemleri kuramının muhtemel zaafları bir dereceye kadar tespit edilmiş olmalıydı lakin bu konudaki belirleyici etmen, Stanford'daki çalışmamın ayırt edici özelliği olan ve nihayet 2010 yılında Edebiyat Laboratuvarı'nın oluşturulmasına yol açan nicel araştırmanın giderek önem kazanmasıydı kuşkusuz. Bu nicel veriler, evrim ve dünya sistemleri kuramına ilişkin tezlerle herhangi bir şekilde çelişmek şöyle dursun o kadar çok delil ürettiler ve ben de buna o kadar hazırlıksız yakalandım ki kuramsal bir çerçeveye duyulan ihtiyaç, sürekli bir keşfin yarattığı delişmen hava nedeniyle birkaç yıl unutulmaya yüz tuttu. Dediğim gibi bu keşiflerin sonuçları, nihayet yerleşmeye başlıyor ve kuramsal olmayan bu ara dönem sona eriyor; gerçekten de yeni edebiyat arşivine dair genel bir kuram, dijital insanlık dünyasında yavaş yavaş ortaya çıkıyor. Evrim kuramı ile tarihsel materyalizmin bir sonraki karşılaşması, kuvvetle muhtemel bu yeni ampirik alanda gerçekleşecektir.

***

"Dünya edebiyatı" terimi neredeyse iki yüzyıldır bilinse de atıfta bulunduğu –ama yarım yamalak tanımladığı– nesnesine dair özgün bir kurama henüz sahip değiliz. Dünya edebiyatını oluşturan çok büyük miktardaki veriyi tasnif edecek kavramlara ve hipotezlere de sahip değiliz. Dünya edebiyatının ne olduğunu *bilmiyoruz.*

Okumakta olduğunuz satırlar da bu boşluğu doldurmayacak. Öte yandan, bu iş için kusursuz modeller olduğunu düşündüğüm iki kuram –evrim kuramı ile dünya sistemleri analizi– arasında bir karşılaştırma yapmamı sağlayacak. Önce bu iki kuramın edebiyat tarihine yapacağı katkıyı ana hat-

larıyla ortaya koyacağım, ardından aralarındaki uyumu ele alacağım ve son olarak da bu iki düşüncenin karşılaşmasıyla zuhur eden yeni *Weltliteratur* imgesini özetleyeceğim.[2]

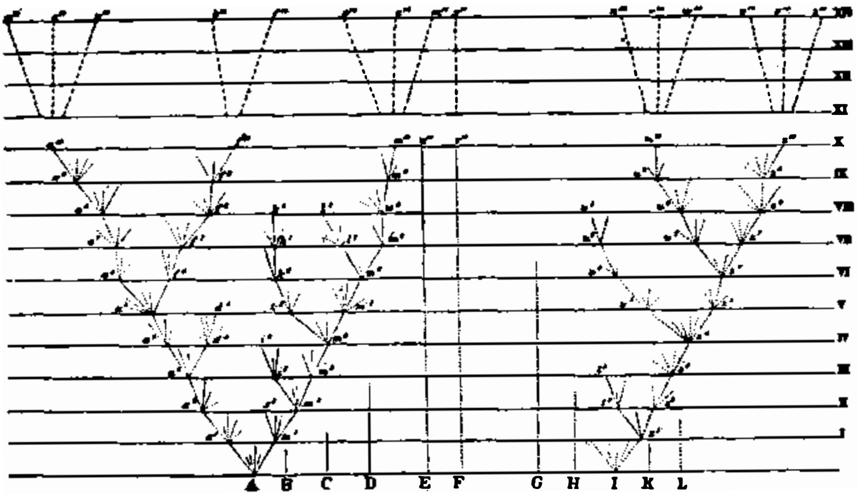
I

Evrimin, edebiyat tarihi için ne kadar iyi bir model olduğu kolayca görülebilir: Evrim, mevcut biçimlerin olağanüstü çeşitliliğini ve karmaşıklığını, tarihsel bir sürece dayanarak açıklayan bir kuramdır. Edebiyat incelemesiyle karşılaştırıldığında –bu noktada biçim kuramlarının çoğunlukla tarihi, tarihin de biçimi görmezden geldiğini söylemek istiyorum– biçim ve tarihin, evrim açısından aynı madalyonun iki yüzü olduğu vurgulanmalıdır; daha evrimci bir metaforla söylemek gerekirse biçim ve tarih, aynı ağacın iki boyutudur.

Şekil 6.1, *Türlerin Kökeni* kitabındaki tek imgedir ve "Doğal Seçilim" başlıklı dördüncü bölümün "Karakter Iraksaması" kısmında yer alır. Ağaç, ya da Darwin'in metindeki ifadesiyle "diyagram", iki değişkenin etkileşimini göstermek için tasarlandığını vurgulamak ister gibidir: Tarih, dikey eksen boyunca zamanın olağan akışını, haritalar (her bir zaman aralığı, "bin nesil" anlamına gelir) ve biçim, yatay eksen boyunca nihai olarak "belirgin çeşitlere" ya da tamamen yeni türlere yol açacak morfolojik çeşitliliği takip eder.

Yatay eksen, biçimsel çeşitlenmeyi izler... Ne var ki Darwin'in ifadeleri daha güçlüdür: Darwin'e göre "bu, oldukça kafa karıştırıcı bir konudur", öyle ki biçimler "değişmek"le kalmazlar, daima birbirlerinden *ıraksayarak* değişirler ("Karakter Iraksaması" bölümünde olduğumuzu unutmayın). Jeotarihsel rastlantıların bir sonucu ya da belirli bir "ilke"nin ortaya koyduğu eylemin gereği olup olmadığından bağımsız olarak –bunun hâlâ bir sorun teşkil ettiğini söyleyebilirim– ıraksama, biçim alanını doğası itibarıyla genişleyen bir alan olarak tanımladığı yaşam öyküsünü kaplar. "Bir ağaç,

2 Evrim ve dünya sistemleri analizini on yılı aşkın bir süredir –aynı kitapta bile! – uyumluluklarını düşünmeden kullandığım için utanç duyduğumu belirtmeliyim. Evrim, tematik yönü dünya sistemleri analizi ile ikna edici bir şekilde biçimlenen *Modern Epic* (Londra 1996) kitabımın morfolojik argümanı açısından çok önemliydi (*Modern Epik*, çev. Mehmet Murat Şahin, Agora, İstanbul 2005). Dünya sistemleri analizi, birkaç yıl sonra kaleme aldığım *Atlas of the European Novel*'ın (Londra 1998) yanı sıra elinizdeki çalışmada da yer alan "Dünya Edebiyatı Üzerine Mütalaalar" ile "Daha Fazla Mütalaa" makalelerinde de kritik bir rol oynamıştı. Yine evrim, "The Slaughterhouse of Literature" (*Modern Language Quarterly*, 2000) ve "Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History—III" (*New Left Review*, II/28, Temmuz-Ağustos 2004). ("Grafikler, Haritalar, Şecereler: Edebiyat Tarihi için Soyut Modeller-3", *New Left Review, 2005. Türkiye Seçkisi*, (çev.) Esin Düzel, Agora, İstanbul 2006) makaleleri için de bir temel teşkil ediyordu; bu makaledeki birkaç bölüm, yine bu metin içerisinde az ya da çok tekrar edilecektir.

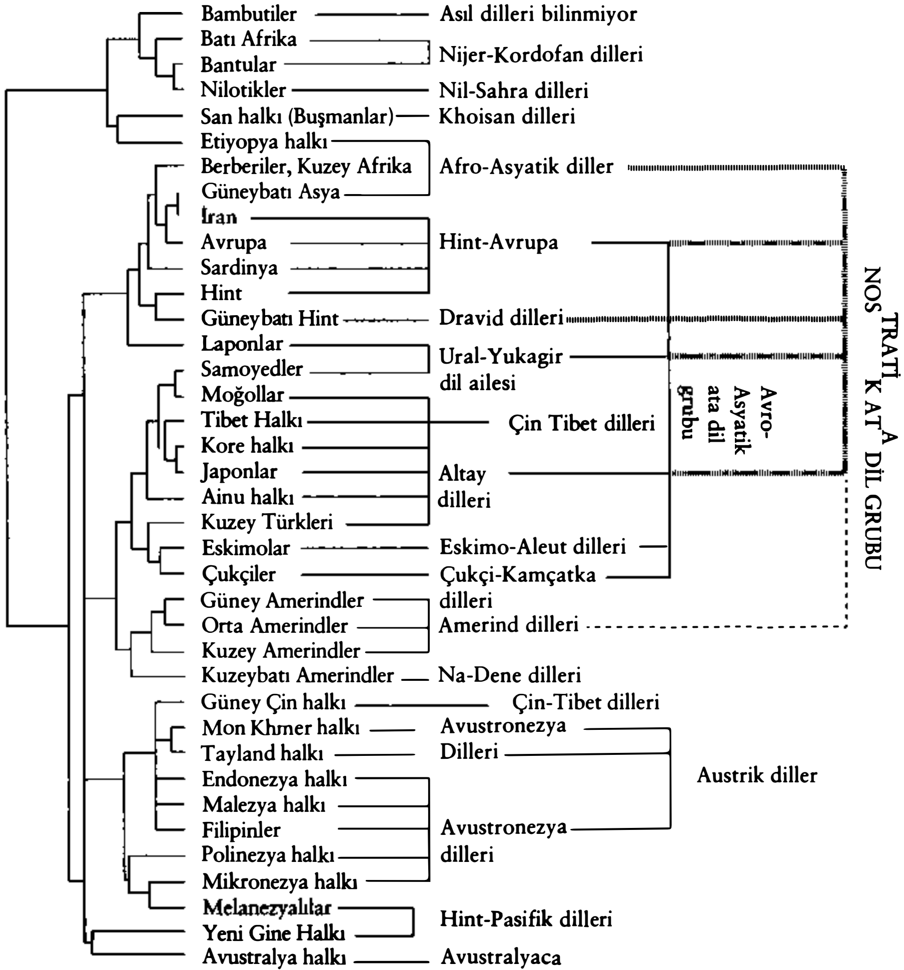


A, kendi ülkesinde kalabalık bir cinse ait, geniş bir alana yayılan ve çeşitlenen alelade bir tür olsun. A'dan dallanarak çıkan ve farklı uzunlukta olup birbirinden uzaklaşan noktalı çizgiler, onun çeşitlenen dölünü temsil edebilir... Yalnızca bir şekilde yararlı olan bu çeşitlemeler korunacak ya da doğal yolla ayıklanacaktır. Karakter ıraksamasından elde edilen yarar prensibinin önemi de buradan gelmektedir; zira bu ilke, doğal seçilim yoluyla korunan ve biriktirilen çok farklı ya da (şekilde dışa doğru noktalı çizgilerle gösterildiği gibi) ıraksak çeşitlemelere neden olacaktır.

Şekil 6.1: Karakter Iraksaması

mesafeler matrisinin basitleştirilmiş bir tasviri olarak görülebilir," der Cavalli-Sforza, Menozzi ve Piazza, *History and Geography of Human Genes*'in yöntembilimsel giriş yazısında. Genetik gruplar ile dil ailelerinin coğrafi ve morfolojik olarak aynı anda birbirlerinden ıraksayarak dallanmasını gösteren **Şekil 6.2** de Cavalli-Sforza, Menozzi ve Piazza'nın ne kastettiklerine açıklık getirmektedir: Bir ağaç, bir biçimin başka bir biçimden ya da ortak köklerinden *ne kadar uzağa* gittiğini çizerek tarif etmenin bir yoludur.

Dünyadaki mevcut *biçimlerin çokluğu*nu esas problem olarak gören bir kuram, bunları *ıraksamanın* ve *dallanmanın* sonucu olarak izah eder ve ıraksamayı da *uzamsal bölünme* sürecine dayandırır. İşte evrim kuramının edebiyat tarihine sunması gereken şey budur. Süreksiz bir uzamda birçok farklı biçim görülebilir: Dünya edebiyatına dair bir inceleme için hiç de fena bir başlangıç noktası değildir kanımca.



Şekil 6.2: Dil Ağaçları

II

Dünya sistemleri analizinde koordinatlar değişir zira kapitalizmin başlangıcı, türlerin (ya da dillerin) kökeninin ihtiyaç duyduğu birçok bağımsız uzamı yalnızca üç konuma indirgemiştir: merkez, çevre ve yarı çevre. Dünya, *tek* ve *eşitsiz* hâle gelmektedir. Tektir, çünkü kapitalizm, gezegenin dört bir noktasında üretimi mecbur kılar; eşitsizdir, çünkü mübadele ağları, bu üç alan arasında belirgin bir düzensizliğe ihtiyaç duyar ve bunu pekiştirir.

Burada da kuramın neden edebî incelemeye başvurduğunu anlamak kolaydır. Onun esasına dayanan bir yaklaşım geliştirdiğimiz takdirde, tıpkı Goethe ve Marx'ın *Weltliteratur* kavramında olduğu gibi dünya edebiyatının birliğini nihayet kavrayabiliriz. Üstelik kuram, edebi sistemin *iç eklemlenmeleri*ni de aydınlığa kavuşturur: Kapitalizm gibi *Weltliteratur* da tek ve eşitsizdir ve çeşitli bileşenlerin –başka bir deyişle, dünyanın pek çok ulusal ve yerel edebiyatının– gelişimi de sistemdeki konumlarından dolayı çoğu zaman bütünüyle engellenir. "Çoğuldizge kuramı" dünya sistemleri analizine oldukça benzeyen Itamar Even-Zohar, bunu açıkça ortaya koyar: Uluslararası edebi sistemde "simetri yoktur"; merkezdeki güçlü edebiyatlar, çevre edebiyatların güzergâhına durmaksızın "müdahale" ettiğinden (bunun tersi neredeyse imkânsızdır) sistemin eşitsizliği giderek derinleşir.

Uluslararası roman piyasalarının 18. ve 19. yüzyıldaki ahvalini çalışırken Even-Zohar'la benzer sonuçlara ulaşmıştım. Burada, piyasanın işlemesini sağlayan en önemli mekanizma, *yayılım* mekanizmasıydı: Merkezde üretilen kitaplar, hiç durmadan yarı çevre ve çevre bölgelere ihraç ediliyor, oralarda okunuyor, beğeniliyor, taklit ediliyor ve modellere dönüştürülüyordu; dolayısıyla bu edebiyatları, merkez edebiyatların yörüngesine çekiyor, hatta bu edebiyatların özerk gelişimlerine "müdahale" ediyordu. Hâliyle bu asimetrik yayılım, edebi sisteme müstesna bir *aynılık* dayatıyordu: Mektuplardan oluşan kurgu ya da tarihsel romanlar veya *mystères* romanları, her yerde sahneye dalga dalga egemen oluyordu; çoğunlukla, bugünkü Amerikan aksiyon filmleri gibi, çevre ülkelerin küçük piyasalarına kendi mahreçlerindekinden daha derinlemesine nüfuz edebiliyorlardı.

Tek ve eşitsiz dünya edebiyatı – işte dünya sistemleri yaklaşımının katkısı buydu. *Uluslararası kısıtlamalar* doğrultusunda yazılan edebiyat: dünya piyasasının hayal gücüne getirdiği sınırlar. "Yayılım," demişti A. L. Kroeber, "insanlık tarihindeki en korunumlu güçtür" – kesinlikle haklıydı.

III

Daha anlaşılır bir antitez hayal bile edilemez. Evrim, türleşmenin ürettiği mevcut biçimlerin *çeşitlenmesi*ni öne çıkarırken, dünya sistemleri analizi, yayılımın zorladığı *aynılığın* (ya da hiç olmazsa çeşitliliğe ilişkin sınırların) altını çizmektedir. Tabii ki durumu basitleştiriyorum; evrim, mutasyon *ve* seçilimi (başka bir deyişle, çeşitliliğin üretilmesini ve ortadan kaldırılmasını) içerir; tıpkı dünya sistemleri analizinin, uluslararası işbölümü dahilindeki farklı konumları ayrıntılarıyla ortaya koyması gibi. Yine de şu başlıkları

düşünmeye davet ediyorum: Türlerin *Kökeni**, çoğulken *Modern Dünya* Sistemi, tekil: gramer, karşıt araştırma projelerine ilişkin iyi bir göstergedir. Bu iki kuramın coğrafi altkatmanı, antitezin suretini çıkarır: Darwin'in herkesçe bilinen büyük buluşu, bir *takımadalar bölgesi*nde gerçekleşmişti, çünkü türlerin kökeni (Ernst Mayr'ın ifadesiyle "allopatrik türleşme"), ayrı uzamlardan oluşan bir dünyaya ihtiyaç duyar; öte yandan, modern kapitalizmin uzun mesafeli ticareti, en büyük okyanusları *birbirine bağlayarak* tüm toplumları tek ve kesintisiz bir coğrafyaya tabi kılar.

Çeşitlenme kuramı ile aynılık kuramı – bu ikisinin uyuşmadığı çok açık ama her ikisi de dünya edebiyatının önemli yönlerini aydınlatır. İkisi de doğru, ancak her ikisi birden *değil.*[3] Bana öyle geliyor ki *edebiyatın kendisi, birbiriyle bağdaşmayan iki yöntemde birden işlemedikçe* her ikisi birden doğru olamaz.

Kulağa saçma geliyor ama bunun tarihsel ve morfolojik bir gerekçesi var. Tarihsel gerekçe basittir: Farklı çağlarda ve farklı toplumsal mekanizmalarda ortaya çıktıkları için edebiyat tarihinde çeşitlilik de vardır aynılık da. Çeşitlenme, insan kültürlerinin birkaç asır öncesine kadar kökenlerinden (göreli) tecrit edilmelerinin sonucudur; aynılık ise çok sonra, uluslararası edebiyat piyasasının ayrı kültürleri boyun eğdirecek denli güçlendiği 18. yüzyıl civarında ortaya çıkar. Basitçe ifade etmek gerekirse, (geç Orta Çağ Avrupası'nın Petrarşist salgınları gibi) daha öncesinde de geniş alana ulaşmış yayılım vakaları vardır: hakeza 18. yüzyıl *sonrasında* da çeşitlenme yaşanmıştır ama mesele şu ki her iki ilke de farklı bir sosyotarihsel dokuyla seçici yakınlığa sahiptir ve biz çoğunlukla daldan dala atladık.

Ana hatlarıyla tarihsel gerekçe budur. Morfolojik gerekçeyse farklıdır. Şimdiye dek doğada olduğu gibi edebiyatta da *çeşitliliğin ıraksamaya karşılık geldiğine* dair evrimci varsayımı zımnen kabul ettim: Yeni biçimler, önceden var olan biçimlerden yalnızca bir tür mutasyon yoluyla dallanarak ortaya çıkar. Bugün hâl böyle olsaydı, yayılımın (ve onunla birlikte dünya sistemleri yaklaşımının), edebi yenilik konusunda söyleyecek çok az şeyi olurdu. Biçimlerin nasıl *hareket ettiği*ne ilişkin fevkalade bir açıklama getiren yayılım kuramı, aynı başarıyı nasıl *değiştikleri*ni izah etmek konusun-

* Yazar, *Türlerin Kökeni* kitabının İngilizce başlığındaki (The Origin of Species) "Species"e atıfta bulunduğu için "Kökeni" kelimesi italik yazılmıştır. (ç.n.)

3 Burada edebiyata uygulandığında ortaya çıkan doğrularından bahsettiğim yeterince açıktır sanırım, zira bu iki kuram, kendi alanlarındaki (biyoloji ve iktisat tarihi) hakikatleri bakımından karşılaştırılamaz.

da gösteremez; yayılım, biçimlerin sayısını çoğaltmak değil, tek bir biçimin kapladığı uzamı azami seviyeye çıkararak *azaltmak* anlamına gelir. Nedeni basittir: Yayılım, insanlık tarihinin en –yaratıcı değil– korunumlu gücüdür.

Doğada olduğu gibi edebiyatta da çeşitlilik ıraksamaya karşılık gelir... Peki ya farklı soyların *yakınsaması* da yeni biçimler üretebiliyorsa?

IV

Bu soru, pek çok okura retorik bir soru gibi gelecektir. "Darwinci evrim," der Stephen Jay Gould, "sürekli bir ayrılma ve temayüz sürecidir. Buna karşılık, kültürel değişim, farklı geleneklerin kaynaşıp birleşmesinden güçlü bir destek alır. Zeki bir seyyah, yabancı bir tekerleğe göz atabilir, icadı kendi vatanına ithal edebilir ve kendi yerel kültürünü temelden ve sonsuza kadar değiştirebilir".[4] Zeki seyyah, zayıf bir örnektir (çünkü kaynaşmaya değil, yayılıma gönderme yapar) ama mesele açıktır. Teknoloji tarihçisi George Basalla, konuya ilişkin iyi bir değerlendirme yapar: "Farklı biyolojik türler, ekseriyetle melezleşmez; öte yandan, yapay türler, yeni ve verimli varlıklar üretmek için düzenli olarak birleştirilirler."[5]

Düzenli olarak birleştirilirler... İşte bu: Yakınsama, pek çok akademisyen için kültür tarihinin *tek* olmasa da temel kipidir. Başka bir yerde bu konumu, ona edebi biçim alanının şekillenmesi sürecinde ıraksama ile yakınsama arasında var olan bir tür döngüsel işbölümüyle karşılık vererek eleştirmiştim.[6] Burada, belirleyici tarihsel dönüm noktasının, yine uluslararası bir piyasanın kurulması olduğunu ekleyeceğim: Edebi değişimin ana yolu, uluslararası piyasanın oluşmasından önce ıraksama, sonraysa yakınsamadır. Thomas Pavel'in –bu makaleden çok farklı bir kavramsal çerçeveye dayanan– *La Pensée du Roman* kitabında ortaya koyduğu morfolojik düşünceleri, bu teze yönelik mükemmel (çünkü bağımsız) bir onaylama niteliği taşır: Pavel'e göre romanın mevcudiyetinin ilk on beş yüzyılı için ıraksama, 18. yüzyıldan itibaren de yakınsama itici güçtür.

18. yüzyıldan itibaren... Başka bir deyişle, yakınsamanın edebi yaşamda *yayılımla tam olarak aynı zamanda* faal hâle gelmesiyle birlikte. Merak ediyorum da bu durum, yalnızca tesadüfen bir rastlaşma mıdır, yoksa yakınsama ile yayılım arasında işlevsel bir ilişki mi vardır?

---

4 Stephen Jay Gould, *Full House: The Spread of Excellence from Plato to Darwin*, New York 1996, s. 220, 221.

5 George Basalla, *The Evolution of Technology*, Cambridge 1988, s. 137, 138.

6 Bkz. "Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History—III".

V

Somut bir örnekle başlayayım. Yıllar önce, zamanımızın en büyük eleştirmenlerinden Antonio Candido, (Zola'nın *Meyhane*'si [1877], Verga'nın *Malavoglia*'sı [1881] ve Azevedo'nın *Cortiço*'su [1890] üzerine) bir üçleme kaleme almıştı: Bu üçlemede, natüralist romanın, dünya edebi sisteminin merkezinden (Fransa) yarı çevre (İtalya) yoluyla çevreye (Brezilya) yayılmasını izlemişti. Candido, pek çok şeyle birlikte natüralizmin yayılmasını sağlayan bir tür iç asimetri keşfetmişti: Verga ve Azevedo, eserlerinde Zola'nın olay örgüsünün yapısını büyük oranda devam ettirmişti ama *üslubu*nu ciddi anlamda dönüştürmüştü. Bu dönüşüm; Verga'nın çalışmasında kolektif konuşmanın Sicilya-Toskana bölgesine özgü düzeni ve atasözlerinin kullanımı; Azevedo'nun çalışmasındaysa kinayeye başvuru ve anlatıcının (özellikle cinsel konularda) etik müdahaleleri ile gerçekleşmişti.[7]

Bugün, Verga da Azevedo da eşsiz olmaktan çok uzaktır. Modern romanlar, 19. yüzyılın sonlarında düzenli bir hızla çevre kültürlere yayılmış, en büyük yazarlarının tamamı da Batı Avrupa modellerini, benzer bir *biçemsel üstbelirleme* sürecine tabi tutmuştu: 19. yüzyıl Fransası'nın analitik-kişisiz üslubunun yerini, anlatılan hikâye ile daima bir şekilde ters düşen yargılayıcı, kaba, iğneleyici ve dokunaklı çatılar almıştı. Aynı örgüyü, bir parça farklı biçimde de olsa Multatuli'nin antiemperyalist klasiğinde (*Max Havelaar, or The Coffee Sales of the Netherlands Trading Company* [1860]), Rizal'in Filipince başyapıtında (*Noli me tangere* [1886–87]), Futabatei'nin "ilk modern Japon romanı" olarak nitelendirilen romanında (*Drifting Clouds* [1887]) ve Tagore'un Raşomonvari siyasal meselinde (*Home and the World* [1916]) görebiliriz.

İtalya, Brezilya, Endonezya, Filipinler, Japonya, Bengal... Detayların durumdan duruma değiştiği açıktır elbet, lakin biçimsel mantık daima aynıdır: Bu romanlar, "farklı geleneklerin karışımıdır" ve hepsi de aynı türdendir: ***Merkezden alınan bir olay örgüsünü çevreden alınan bir üslupla*** kaynaştırırlar.[8] Sönmüş hayaller ile toplumsal yenilgiye dair realist-natüralist olay örgüsü, neredeyse bozulmadan edebî sistemin çevresine ulaşır; öte yandan, ona eşlik eden ciddi "ton"dan yolculuk sırasında bir şekilde kopmaya başlar ve yeni bir üslup türüne dahil olur.

7 Antonio Candido, *O discurso e a cidade* (São Paulo, 1993).

8 Batı Avrupa edebiyatındaki anlatı çatısı sorununu çözen en büyük kişinin, Joseph Conrad'ın, kendini kolonilere sokması ve biçimsel buluşunu (Marlow'un zahmetli ve karşı koyan ironisini), çevreyi metropole ait bir kitleye anlatma arzusuna borçlu olması tesadüf olamaz. Elbette onun durumunda bu kaynaşmanın içeriği tam tersidir, yani çevreden bir olay örgüsü ile merkezden bir üslup.

Peki ya olay örgüsü ile üslubun birbirinden "kopması" nasıl mümkün olabilir?

VI

Olabilir çünkü roman, "hikâye" ve "söylem" –ya da daha yalın bir ifadeyle olay örgüsü ve üslup– olmak üzere iki ayrı katmandan oluşan *bileşik* bir biçimdir: Olay örgüsü, olayların kendi içindeki ardışıklığına yön verir; üslup ise onların sözel sunumuna. Temayüz, analitik açıdan belirginken metinsel açıdan belirsizdir, çünkü olay örgüsü ve üslup, çoğu zaman öyle sıkı bir şekilde iç içe geçmiştir ki onları birbirinden ayrı hayal etmek zordur. Bununla birlikte, *yayılım araya girip romanları edebi sistem boyunca "hareket ettirirse"* o zaman sahiden ayrılırlar: Olay örgüsü, bağlamdan bağlama oldukça kararlı kalarak yolculuğu sırasında kesintiye uğramaz, oysa üslup ya kaybolur ya da değişir.

Bu farkın iki nedeni vardır. Öncelikle olay örgüsü bir romanın asıl meselesidir ve bu nedenle mümkün olduğunca yekpare olmalıdır. Boris Tomaşevski, bu anlatı örüntüsünün ne kadar ayrılmaz olması gerektiğini vurgulamak için 1925 yılında "bağlı motifler" metaforunu icat etti. Buna göre, "olayların nedensel-kronolojik seyrinin bütünlüğünü bozmak istemiyorsanız bağlı motifleri hariç bırakamazsınız".[9] Öte yandan, bağlı motifler "hariç bırakılamaz" ise fiilen de *değiştirilemezler*. Tomaşevski buradan hareketle şu sonuca ulaşır: "Bağlı motifler, çoğu zaman 'canlılık'larıyla fark edilirler; başka bir deyişle, çok çeşitli ekollerin çalışmalarında değişmeden boy gösterirler." Yani bağlı motiflerin, çok çeşitli ülkelerin çalışmalarında da değişmediğini söyleyebiliriz.[10]

Olay örgüsü ve üslubun farklı kaderlere sahip olmasının ikinci nedeni, yapısal değil dilbilimseldir. Yayılım, çoğunlukla çeviri anlamına gelir; bu

---

9 Boris Tomashevsky, "Thematics" (1925), Lee T. Lemon ve Marion J. Reis, *Russian Formalist Criticism: Four Essays* içinde, Nebraska 1965, s. 68.

10 Burada biyolojik mutasyonla kurulan analoji dikkat çekicidir: "DNA'da ve işlev için hayati öneme sahip protein bölgelerinde mükemmel –ya da neredeyse mükemmel– muhafaza görürsünüz," diye yazar Luigi Luca Cavalli-Sforza, Paolo Menozzi ve Alberto Piazza, *The History and Geography of Human Genes* (Princeton 1994) adlı çalışmalarında: "Bu, zararlı olabilecek değişikliklere karşı güçlü bir seçici denetime işaret etmekte ve bu bölgede evrimsel gelişimin ya az olduğunu ya da durduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, hayati öneme sahip olmayan kromozom bölgelerinde değişime oldukça sık rastlanır." Anlatı yapısındaki bağlı motifler, neredeyse mükemmel bir muhafazaya şahit olacağınız "işlev görmek için hayati öneme sahip protein bölgeleri" ile eşdeğerdir; oysa "hayati öneme sahip olmayan" ve bu nedenle değişimin oldukça sık görüldüğü "kromozom bölgeleri", kendi benzerlerini Tomaşevski'nin modelinin "anlatının tutarlılığı bozulmadan hariç bırakılabilen" ve dolayısıyla oldukça çeşitli ("her edebi ekolün [serbest motiflere dair] ayırt edici stoku vardır") "serbest motifleri"nde bulur.

da metnin kendi dilinden başka bir dilde yeniden düzenlenmesi demektir. Bugün olay örgüsü, büyük ölçüde dilden *bağımsız*dır; iyi kötü aynı kalır, yalnızca dilden dile değil, bir gösterge sisteminden diğerine (romandan resme, filme ve baleye) geçerken de aman aman bir değişime uğramaz. Gelgelelim, üslup, dilden *başka* bir şey değildir ve çevirisi *–traduttore traditore* [çevirmen haindir]– neredeyse daima bir ihanet eylemidir: Bir üslup ne kadar karmaşıksa bu süreçte kendi özelliklerini kaybetme olasılığı da bir o kadar yüksektir.

Başka söze hacet yok. Roman biçimleri edebî sistem boyunca yolculuk ederken olay örgüleri (büyük ölçüde) korunur; üsluplarıysa (kısmen) kaybolur ve daha önce bahsettiğimiz Azevedo ve diğer roman yazarlarında olduğu gibi yerini "yerel" üsluplara bırakır. Sonuç, Gould'un da vurguladığı üzere, gerçekten de "farklı gelenekleri kaynaştıran" melez bir biçimdir. Gelgelelim, bu metinlerin önemli bir kısmı için kaynaşmadan ziyade *uyumsuzluk*tan bahsetmek daha doğru olur: olay örgüsünde yaşananlar ile üslubun hikâyeyi değerlendirme ve okura sunma biçimi arasındaki uyumsuzluk, çatışma ve bazen de bütünleşememe. *Bir mücadele olarak biçim.* Elimizde olan bu: merkezden gelen hikâye ile çevrede onu "alan" bakış açısı arasındaki mücadele. Bu ikisinin sorunsuzca kaynaşmaması, estetik olarak verili bir şey olmanın ötesinde, temeldeki bir *siyasal* gerginliğin billurlaşmasıdır. Bu bakımdan, melez metinlerin morfolojisi, dünya edebiyatının yarattığı sonsuz hegemonya ve direniş sarmalını gözlemlemek için paha biçilemez bir seyir noktasıdır.

VI

"Dünya edebiyatı" kavramı neredeyse iki yüzyıldır buralarda ama biz dünya edebiyatının ne olduğunu hâlâ bilmiyoruz... Belki de *iki ayrı dünya edebiyatını* tek bir kavramla ifade etmekte ısrar ettiğimiz için: Bunlardan biri 18. yüzyıl öncesine, diğeriyse sonrasına aittir. "İlk" *Weltliteratur*, ayrı ve "yerel" kültürler mozaiğidir; ayırt edici özelliği, güçlü bir iç çeşitliliğe sahip olmasıdır, ekseriyetle ıraksama yoluyla yeni biçimler üretir ve (bir tür) evrim kuramı ile en iyi şekilde açıklanır.[11] "İkinci" *Weltliteratur*, benim deyimimle

---

11 "Yerel" kültürlerden bahsetmek, takdir edersiniz ki (Hint-Avrupa, Doğu Asya, Akdeniz, Mezoamerika, İskandinav gibi) daha büyük bölgesel sistemlerin varlığını dışlamak anlamına gelmez; hatta bu iki sistem, Janet Abu-Lughod'un *Before European Hegemony* adlı çalışmasında bahsettiği 13. yüzyılın "çevrimleri" gibi birbiriyle örtüşebilir de. Öte yandan, bu coğrafi birimler, 18. yüzyılda Fransa ve Britanya'da ortaya çıkan merkez gibi tek bir merkeze henüz istikrarlı bir şekilde tabi değildir.

dünya edebi sistemi, uluslararası edebiyat piyasası tarafından birleştirilir; büyüyen ve zaman zaman çarpıcı hâle gelen bir aynılık gösterir, değişiminin temel mekanizması yakınsamadır ve (bir tür) dünya sistemleri analizi ile en iyi şekilde açıklanır.

Peki bu iki dünya edebiyatıyla ne yapacağız? Tarihin, edebiyat çalışmalarındaki yerini etraflıca düşünmek için bize harika bir fırsat sunarlar kanımca. Geçmişin edebiyatı, bir nesil öncesine kadar tek "büyük" edebiyattı; günümüzdeyse "söz konusu" tek edebiyat, bugünün edebiyatıdır. Bir anlamda her şey değişti. Başka bir anlamda da hiçbir şey değişmedi çünkü her iki konum da aktüel bilgiden ziyade değer yargılarıyla bezenen, derinlemesine *normatif* olan edebiyata daha fazla önem veriyor. Buna karşılık, bu iki dünya edebiyatından çıkarılacak dersler, edebiyatın geçmişi ile bugününün, "daha iyi" ya da "daha kötü" çağlar olarak değil, *yapısal olarak birbirine benzemeyen* ve bu nedenle tamamen farklı kuramsal yaklaşımlarla açıklanması gereken çağlar olarak görülmesi gerektiğidir. *Geçmişi geçmiş, bugünü de bugün olarak* çalışmayı öğrenmek – işte *Weltliteratur*'un 21. yüzyılda talep ettiği entelektüel tavır budur. Gel gör ki bu da başlı başına bir çalışma gerektiren çok geniş bir konudur.

BAŞLANGICIN SONU: CHRISTOPHER PRENDERGAST'A CEVAP

"Dünya Edebiyatı Üzerine Mütalaalar" ile birlikte en çok eleştiri alan çalışmamın Grafikler, Haritalar, Ağaçlar *(2005) olduğunu söylemem gerekiyor; İtalya'da, kırk yıldan fazla bir süredir takip ettiğim, yeni sol ideolojinin sesi olan günlük il manifesto gazetesi, yazılarımla ilgili bir değerlendirmede Nazi Almanyası'nın "yozlaşmış sanat" sergisine atıfta bulunmuştu – insanlar aklını kaçırmış olmalı. Christopher Prendergast'ın "Evrim ve Edebî Tarih" adlı çalışması, bununla kıyaslandığında bir entelektüel itidal örneğidir. Ben de burada, Prendergast'ın gündeme getirdiği ve sonraki yıllarda önemi gittikçe artan birkaç konuya açıklık getirmek istiyorum.*

Prendergast, öncelikle, argümanımın bazı bölümlerinde ortaya koyduğum "kanıtlanabilir nedensel ilişki"nin zayıflığına dikkat çekmiştir: Bu, Prendergast'ın makalesinin 50. sayfasında dikkat çektiği ve benim de EKLE sayfalarda yanıtladığım bir husustur. Geriye dönüp baktığımda, Prendergast'ın nedensel bir açıklama talebini son derece çarpıcı bulduğumu söylemeliyim. Zira Grafikler, Haritalar, Ağaçlar *adlı çalışmama yöneltilen eleştiriler, çoğunlukla aksi bir yönü izlemiş ve yakın okuma ile uzak okumanın etrafında dolanıp durmuştur: Bu iki okuma birbirini tamamlar mı, birbiriyle bağdaşır mı yoksa zıtlaşır mı? İnsanların kitap okumayı bırakmasını mı istiyorum sahiden? Kendim kaşındım, bu yüzden sızlanmayacağım ama itiraf etmeliyim ki bu hiç mi hiç ilginç değil. Öte yandan, açıklamanın edebiyattaki rolü, işte bu* son derece *ilginç. Dolayısıyla Prendergast, dayanaksız bir açıklamayı görür görmez eleştirmekte haklıydı.*

Prendergast'ın temas ettiği ikinci nokta ise "piyasa" kavramının açıklamalarımdaki rolüyle ilgilidir; bilhassa bu kavramın, "Dünya Edebiyatı Üzerine Mütalaalar" veya "Hollywood Gezegeni" gibi açıkça Marksist parçalardan çok "Edebiyat Mezbahası", Ağaçlar *ya da "Üslup AŞ" gibi Darwinist parçalarda payı olduğu gerçeğiyle. Bu görünüşte paradoksun nedeni muhtemelen şudur: Edebiyat tarihi, evrimsel bir süreç olarak algılandığında iki gruba ayrılır (bu iki grup etkileşse de birbirinden ayrıdır): bir yanda biçimsel deneyimlerden doğan rastgele çeşitlemeler, diğer yanda kültürel seçilimin temelini oluşturan kapsamlı toplumsal süreçler. Bu iki gruba ilişkin bir analizin, bir birlik oluşturması ideal olandır ama icraatta sahip oldukları iki nedensel zincir birbirinden öylesine farklıdır ki daima birine odaklanmama, diğeriniyse daha yalınlaştırılmış bir biçim olarak anımsatmama yol açmıştır bu. Üstelik Prendergast'ın eleştirdiği, "piyasa" kavramının halen sürmekte olan bir analizde bir yer tutucu olarak belirtildiği bölümde vuku bulan da budur.*

Bir sonraki makale, tek taraflılığın karşıt türünü işlemektedir: Bu makaledeki birkaç sayfayı, erken modern dönemde Çin ve Avrupa'daki roman piyasalarının özelliklerini incelemeye ve söz konusu morfolojik konuları basitçe özetlemeye ayırıyorum. Belki bir gün iki şeyi aynı anda yapmayı öğrenirim. Ne var ki bu iki meseleyi ayrı tutmak için ortada bir neden var: "Metcezir, kesinlikle ayın evrelerine bağlıdır," diyordu Marc Bloch, The Historian's Craft *adlı kitabında, "ama bunu kesin olarak bilmek için önce metcezir ile ayın evrelerini ayrı ayrı saptamak zorundaydık".* Uzak Okuma*'nın* Burjuva *–ki ruh ve üslup bakımından son derece farklı bir kitaptır– ile birlikte yayımlanması, metcezir ile ayı ayrı ayrı çalışmayı tercih ettiğimi düşünmeye sevk ediyor beni. Buradan bir sentezin çıkıp çıkmayacağını zaman gösterecek.*

***

Christopher Prendergast'ın, "Evrim ve Edebiyat Tarihi"nde yazıya döktüğü *Grafikler*, *Haritalar*, *Ağaçlar*'a ilişkin eleştirisi ampirik, kuramsal ve politik bir doğaya yönelik itirazda bulunmaktadır.[1] Bu itirazın çıkış noktası şudur: Prendergast'a göre doğa ile kültür öylesine karşılaştırılamaz

1 Christopher Prendergast, "Evolution and Literary History", *New Left Review*, II/34, Temmuz-Ağustos 2005. Türkçesi: "Evrim ve Edebi Tarih: Franco Moretti'ye Bir Cevap", *New Left Review 2005 Türkiye Seçkisi*, çev. Osman Akınhay, Agora, İstanbul 2006, s. 239-264; *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*, Londra/New York 2005 (söz konusu makale ve kitap, bundan sonra EET ve GHA olarak kullanılacaktır).

yollarla işler ki birini açıklaması planlanan evrim kuramının, diğerinin işini görmesi mümkün değildir. Bu kavramsal uyumsuzluk, edebiyata ilişkin evrimsel "açıklamalar"ı, aktüel herhangi bir tarihsel kanıta hâkim olmaktan âciz kılar ve bunun yerine bu açıklamaları, döngüsel muhakemeye ve muhtelif *petitio principii* biçimlerine dayanmaya zorlar. Piyasa, bu analitik boşlukta onu "Doğa'nın bir akrabası" olarak gösteren aşırı bir önem kazanır ve sonuçta *Grafikler, Haritalar, Ağaçlar*'ın "safsata olmayan realizmi", sosyal Darwinizme özgü "kazanan her şeyi alır tutumunun dili içinde hızla bozulur."[2]

Tahmin edeceğiniz gibi bu teşhisi kabul etmiyorum ve bunun sebebini ilerleyen sayfalarda açıklayacağım. Öte yandan, bu cevabı yazarken *Grafikler, Haritalar, Ağaçlar*'da tartıştığım modellerden ve buna benzer diğer örneklerden bugüne kadar nasıl da az sayıda somut sonuçlara ulaşıldığının (ne yazık ki) giderek daha çok farkına vardım. Bunların hepsi görece güncel olduğundan bu durum onları geçersiz kılmaz elbet; gedikleri olsa da bana göre mevcut alternatiflerden hâlen daha iyiler. Yine de iyi bir yöntem, ilginç bulgular üreterek kendini kanıtlamalıdır ve bu makalenin başlığı, maalesef halihazırda önerebileceğim tamamen metodolojik bir cevaba yönelik sabırsızlığımı ifade ediyor. "La metodologia è la scienza dei nullatenenti," demişti Lucio Colletti, *Marxism and Hegel adlı* kitabında; yani, metodoloji, hiçbir şeyi olmayanların bilimidir (gelgelelim, *nullatenente*, daha kaba ve iğneleyicidir). Makalenin sonunda hakkında daha çok konuşacağım acı gerçek budur.

İPUÇLARI

Prendergast'ın ilk yorumları, *Grafikler, Haritalar, Ağaçlar*'ın son bölümünde tartışılan dedektif kurgusunun "ağaçları" ile ilgilidir. Ona göre bu imgeler, "örtük bir kıyası somutlaştırmaktadır. Doyle, en popüler polisiye roman yazarı olacaktı; Doyle, ipuçlarını özgün bir şekilde kullanır, bu yüzden sürekli rağbet görür".[3] Eğer ben ipuçlarını, Doyle "onları özgün bir şekilde kullandığı" için öne çıkarmış olsaydım, Prendergast kesinlikle haklı olacaktı: Kanıt seçimi, soruşturmanın sonuçlarını önceden belirliyorsa muhakeme gerçekten de döngüseldir. Gelgelelim, (kendisine temel teşkil eden önceki makaleye değil) *Grafikler, Haritalar, Ağaçlar* kitabındaki ipuçlarına odak-

2 EET, s. 61.
3 Agy., s. 49; GHA, s. 70-78, 29 ve 30. Şekil.

lanmamın nedeni bu değildi; bilakis bu ipuçlarına odaklandım zira dedektif kurgusuna ilişkin kuramların tamamı, ipuçlarını bu türün yapısının tam merkezine koyar ve bu nedenle onları, mühim morfolojik değişken olarak seçer.[4] Başka bir deyişle, Conan Doyle ile ipuçları arasında kaçınılmaz bir apriori anlaşma yoktur. Bilakis Sherlock Holmes döngüsü boyunca kararsız ve tutarsızca kullanılmaları dikkat çekicidir.[5] Ne var ki Doyle'un çözümü mükemmellikten uzak olsa da halihazırda *rakiplerinin çözümünden daha iyiydi* ve bu gerçek, her birinin kendi kaderi için iyi bir açıklama sunuyor gibiydi. Okurlar ipuçlarını sevmiş ve rakiplerinin değil, Conan Doyle'un hikâyelerini seçmişti.

Okurlar ipuçlarını sevmişti... Gel gör ki Prendergast, bu "sevme"yi sevmez. "Okuyucuların neyi sevdiğinin evrim düşüncesinde 'çevre'nin muadili –ya da benzeri– olarak işlev gördüğünü" haklı olarak fark ettikten sonra "okuma pratiklerine ve tercihlerine ilişkin kuramsal bir model oluşturmak için ilginç biçimde zayıf bir iskele olan bu nitelemeyi" reddetti.[6] Peki ya neden zayıf? Çağdaş okuyucuların tercihlerinden daha güçlü bir etken olabilir mi? Elbette yayıncılık, dağıtım ve bunların (kitap eleştirisi ve reklam gibi) muhtelif ilaveleri söz konusudur; öte yandan, bir asır öncesinin kitap piyasasından açıkça daha önemli olan sinema endüstrisinde bile özgün gişe yapan filmler, bu dış baskılar en güçlü hâllerine büründüğünde (yani anında) tipik ivmelerini kazanmazlar ancak haftalar sonra, genel sinema izleyicisi arasında –"Bu filme bayıldım" gibi– resmî olmayan mübadele zinciri dış baskıların yerini aldığında başarıya ulaşırlar.[7]

Beni bu utanç verici "sevme"nin farkına vardıran nedir? Belli ki bu daha karmaşık bir şeyin stenosuydu; *Mucizevi Göstergeler*'den itibaren o kadar çok üstelemiştim ki artık zoraki olarak tekrar ediyordum (aslına bakarsanız özgün bir fikir de değildi: Freud, Lévi-Strauss, Althusser, Orlando, Jameson, Eagleton ve başkaları da bu fikri kendilerince yorumlamışlardı).

4 "The Slaughterhouse of Literature", *Modern Language Quarterly*, Mart 2000; bu çalışmada "Edebiyat Mezbahası", s. EKLE; bundan böyle EM olarak kullanılacaktır.
5 Agy., s. 74, 75; GHA, s. 74.
6 EET, s. 50.
7 "Liste başını ve sonunu sinema seyircisi belirler, bunu halihazırdaki tercihlerini dışavurarak değil de sevdiği şeyi keşfederek yapar. Bu bilgi diğer tüketicilere aktarılır ve talep, zaman içinde dinamik olarak artar... Liste başı, bir bilgi şelalesinin ürünüdür... Liste sonu da bilgi yığının; bu durumda, şelale filmi boğar." Arthur De Vany ve W. David Walls, "Bose-Einstein Dynamics and Adaptive Contracting in the Motion Picture Industry", *Economic Journal*, Kasım 1996, s. 1493. Bugün Arthur De Vany, *Hollywood Economics* içinde, Londra/New York 2004, s. 28; kapalı gişe oynayan filmlerin zaman eğrisine ilişkin istatistiksel veri için bkz. s. 48-64.

Özetle, edebi türler, kendi çevrelerinin çelişkisine hitap eden, kendi biçimsel örgütlenmeleri aracılığıyla muhayyel bir çözülmenin önünü açan problem çözme araçlarıdır. Bu biçimsel örgütlenmenin yarattığı zevk, bu yüzden salt zevkten ibaret değildir – daha kapsamlı sembolik bir ifadenin şekillenmesine ve özümsenmesine yardım eden bir araçtır. Diğer bir deyişle, dedektif kurgu okurlarının ipuçlarını "sevmeleri", ipuçlarının sağladığı yapının, dünyanın tamamen anlaşılabilir olduğunu hissetmelerini sağlamasındandır; rasyonalizasyon, macera ile uzlaştırılabilir ve bireysellik, muhteşem olduğu kadar tehlikelidir de...[8]

O hâlde yanlış olduğu ispatlanana dek, edebiyat tarihinin, okurların bazı belirgin özelliklerini sevdikleri için nesiller boyu canlı tutacakları bir edebî eseri seçtikleri gerçeğiyle şekillendiği fikrini destekleyeceğim. Öte yandan, "kanıtlanabilir nedensel ilişki"[9], yani okurların ipuçlarını sevdiğinin kanıtı nerede?

KANITLANABİLİR NEDENSEL İLİŞKİ

İpuçlarını kullanması nedeniyle Doyle'u seçen okurlar, der Prendergast, "öylece *olumlanamaz*. Doyle'un başarısı bu şekilde izah edilebilir, lakin daha derinlemesine incelendiğinde bu başarının (Baker Sokağı'ndan bir centilmen olan Sherlock Holmes karakterine duyulan hayranlık gibi) tamamen farklı etmenlerden kaynaklandığı da görülebilir".[10]

Pek tabii ki. Gelgelelim, Prendergast, (şans eseri Holmes olmayan) bir centilmenin, bir gizem hikâyesinde bu denli hayranlık uyandırmasının nedenini açıklamadığından –oysa biz bu tür anlatılarda ipuçlarını neyin değerli kıldığını *biliyoruz*– şu an salt bir olasılıktan ibaret olan bir hipotez için sağlam bir hipotezi terk etmeme gerek yok. Dahası, centilmenlerin aksine, ipuçları, dedektif kurgusunun *biçimsel* bir özelliğidir ve biçim, romanın tekrar edilebilir öğesi olduğundan, kuvvetle muhtemel, bir edebî türün yeniden üretilmesinde ve uzun süre hayatta kalmasında rol oynar.[11] Yine de bunun,

8 Bu konuyla ilgili bkz. EM ve "Clues", *Signs Taken for Wonders* içinde, Londra/New York 2005.

9 EET, s. 50.

10 Agy., s. 51.

11 Son yıllarda türün ve edebî aygıtın bu karşılıklı bağımlılığının başka örneklerine de rastladım: analitik betimlemeler ve tarihsel romanlar; anlatı dolguları, serbest dolaylı söylem ve sırasıyla "gerçekçi" geleneğin temposu ve üslubu; bilinçakışı ve modernist ortak dil. Bu yeni aygıt, tüm bu örneklerle birlikte Goethe ve Scott, Austen ve Flaubert, Doyle ve Joyce'un tarihsel bir dönüşümün belirgin bir yönünü yakalayıp onu gelecek nesiller için "yerleştirmesine" imkân tanımıştı: anlatı dolguları durumunda burjuva yaşam tarzının alelade yeniden düzenlenmesinden Restorasyon Avrupası'nda muhafazakâr düşüncenin yayılmasına (betimleme); modern bireyin

"kanıtlanabilir bir nedensel ilişki" olduğu hususunda ısrar edebilir miyiz? Hayır ya da en azından şimdilik hayır. Şimdilik yalnızca bir hipotez; çünkü gerçek bir ispat, sadece okurların ipuçlarını neden "sevdiklerini" değil, onları ilk başta görmeyi "nasıl" başardıklarını da ortaya koyardı. Hatırlayın, 1890'larda yazarlar bile ipuçlarının nasıl işlediğinden emin değillerdi;[12] o hâlde nasıl olur da *okurlar* onları açıkça ayırt edecek kadar teşhis edebilirler? "Okurlar, etkinin farkında bile değilken biçimsel özelliklerden nasıl etkilenirler?" diye sorar Steven Johnson, sonra da "*Grafikler, Haritalar, Ağaçlar* bu soru karşısında sessiz kalır," diye yanıtlar kendi sorusunu. Amma velakin bu soru önemlidir:

> "Akıl, bir biçimi algılıyorsa ve onun farkında olmaksızın onu tanımlayabiliyorsa bu biçimsel algılama ediminde gerçekten yaşanan nedir? Aklı tam olarak neler olup bittiğinden fiilen haberdar etmeksizin biçimin, kendisiyle etkileşime giren aklın içine nasıl sızdığını gösteren bir modele sahip olmak ilginç olurdu."[13]

Evet, *çok* ilginç olurdu. Gel gör ki bu noktada *Grafikler, Haritalar, Ağaçlar* sahiden sessiz kaldı; açıklayıcı bir "mekanizma" sağlamak yerine, argümanın tam ortasına bir "kara kutu" yerleştirdi[14] ve böylece Prendergast'ın şüpheciliğini doğrulamış oldu. Geriye dönüp baktığımda, muhakememin şu şekilde ilerlediğini sanıyorum: Dedektif kurgusundaki ipuçlarının merkeziliği ve Doyle'un ilk okurlarıyla elde ettiği başarısı göz önünde bulundurulduğunda, Doyle'un ipuçlarını kullanmasının bu okurlar tarafından anlaşılmasının bir yolu *olmalı* diye düşünüyorum. Evet, "olmalıdır": İşte bu, kara kutudur. En azından şimdilik kutunun "içinde" ne olabileceğine dair bir fikrimizin olması, küçük bir teselli ikramiyesi olsa gerek: Bir biçim, –algı, işleme, haz ve idrak gibi– zihinsel mekanizmalar aracılığıyla çevreyle

---

toplumsallaşmasından (serbest dolaylı üslup) rasyonalizasyonun macera üzerindeki etkisine (ipuçları) ve metropoliten uyarıcının çoğalmasına (bilinçakışı). Anlatı dolguları, analitik betimleme ve serbest dolaylı üslup için bkz. *The Novel* adlı çalışmam, "Serious Century", Princeton, 2006, I. cilt, s. 364-400; bilinçakışı için bkz. *Modern Epic*, Londra/New York, 1996, s. 123-181.

12 EM, s. 71-75, 79-83; GHA, s. 72-75.

13 İlk pasaj, Steven Johnson'ın "Distang Reading Minds" makalesinde yer almaktadır ve bu makaleye www.thevalve.org sitesinden ulaşılabilir.

14 "Mekanizma" ve "kara kutu" kavramları, Elster'in *Explaining Technical Change* adlı çalışmasından gelmektedir: "Açıklamak, bir mekanizma kurmaktır, kara kutuyu açmak ve dahili makinenin somununu ve cıvatasını, dişlisini ve tekerleğini göstermektir... Bir mekanizma, nedensel ya da yönelimsel bağlara dair sürekli ve bitişik bir zincir yaratır; kara kutu ise zincirdeki boşluktur." Jon Elster, *Explaining Technical Change*, Cambridge 1983, s. 24.

etkileşime girer (ve Johnson'ın ifade ettiği gibi bilişsel bilim ile açıklığa kavuşabilir). Dahası, açıklama gerektiren şeyin sınırlandırılmasının pek önemi yoksa ortada bir sorun da yok demektir: Chomsky'nin meşhur ayrımını kullanırsak bir zamanların "gizem"ini alır ve onu "sorun" hâline getirir.[15] Biraz sabırla tüm sorunlar çözüme kavuşur.

GALİPLERİN TARİHİ Mİ?

"Çehov'un külliyatının en çok yıpranan cildi, hikâyelerinin yer aldığı ciltir," der Viktor Şklovski *Theory of Prose* adlı kitabında ve sözlerini coşkuyla sürdürür: "Çehov'un yeniden basılmasının yanı sıra yeniden incelenmesinin de vakti geldi. Onu yeniden inceleyen herkes, onun en beğenilen hikâyelerinin biçimsel olarak kusursuz olduğunu da kabul edecektir kuşkusuz."[16] Biçimsel olarak kusursuz oldukları için en beğenilenler... Tartışmaya açık tabii. Gelgelelim, bu abartma, Prendergast'ın bir başka itirazına bakmak için iyi bir başlangıçtır: Eğer evrim, Doyle'un hayatta kalmasını onun biçimsel tasarısının üstünlüğü –biçimsel olarak kusursuz oldukları için en beğenilenler– ile açıklıyorsa, bu durumda tek yaptığı, piyasanın verdiği "kararı yinelemek"tir: "Belli metinler bizim açımızdan gürültüye giderse doğuştan mağlup olduklarındandır." Öte yandan, "evrimci biyolojinin himayesindeki piyasa ve doğanın eşitliği," diye devam eder Prendergast, "bütünüyle sosyal Darwinizmin hamlesidir": "Galiplerin tarihinin doğallaştırılmış bir temsilinden ne eksik ne de fazladır."[17]

Güçlü ama yersiz kelimeler. Aslında olan biten şu: Edebî olanın hayatta kalması ile unutulmaya yüz tutmasının ardındaki mantığı açıklamak için yola çıktım, belirli bir tarihsel epizodu çalıştım ve bulduğum şeyi tarif ettim; yani hayatta kalan metinlerin, gerek biçimsel gerekse sembolik olarak kendi çevrelerine rakiplerinden daha uygun olduğunu belirttim. Piyasanın tüm mümkün edebiyatların en iyisini ürettiğine inanmadığımdan[18] –netice

15 "Dil ve akıl çalışmasında ortaya çıkan iki tür konuyu kabaca ayırt etmek isterim: "sorunlar" diye adlandıracağım kısmen iyi anlaşılan erişilebilir yaklaşım ve kavramlar, ve diğerleri, yani benim "gizemler" diye adlandıracağım başlangıçta formüle edildiklerinde olduğu gibi bugün de bize muğlâk gelenler: Noam Chomsky, *Reflections on Language*, New York, 1998 (1975), s. 137.

16 Viktor Shklovsky, *Theory of Prose*, Elmwood Park, IL 1990 (1929), s. 57, 61.

17 EET, s. 61, 62.

18 Prendergast'ın, kültürel piyasalar konusunda özür dilemenin sahiden nasıl bir şey olduğunu bildiğinden şüpheliyim. Tyler Cowen'ın *In Praise of Commercial Culture* (Cambridge, MA 1998, s. 22, 35) adlı kitabındaki şu cümleler dikkat çekicidir: "Herhangi bir müzik mağazasını ya da kitapçıyı şöyle bir gezmek, bugünün zevklerinin giderek homojen hâle geldiği görüşünü yalanlar... Bugünün video mağazaları, İskenderiye'deki Batlamyusçu antik kütüphaneyi izleyen modern kültürel başarının hazine sandıklarıdır."

itibarıyla *Atlas of the European Novel* adlı kitabımın yarısı, piyasanın 19. yüzyıl Avrupası'ndaki boğucu etkilerini tartışırken "Hollywood Gezegeni" (bkz. 4. Bölüm) adlı makalem de aynısını sinema için yapar– Holmes'un başarısı için insafsızca feda edilen karmaşık ve anlamlı hikâyeler bulmaktan *keyif* duyacaktım. Ne var ki onları bulamadım. Prendergast da bulamadı. Hiç kimse bulamadı. O hâlde ortada karşı kanıt yokken tamamen akla yatkın bir açıklamayı ne diye esgeçeyim? Kulağa siyaseten *yanlış* geldiğinden mi? Prendergast gibi özgürlükçü bir ruhun istediği şeyin bu olduğundan şüpheliyim – ancak bu tür bir argümanın akıbeti başka türlü olamaz kanımca.

Aslına bakarsanız kültürel piyasalar garip yaratıklardır. Eğlence sektöründe, der Sherwin Rosen "The Economics of Superstars" adlı makalesinde, "en yetenekli insanların aklını çelmek için gerek piyasa büyüklüğü gerekse ödülü hususunda güçlü bir eğilim" vardır çünkü;

> "Bir sanatçı ya da bir yazar, seyirciler ya da kitabı satın alanlar on kişi de olsa bin kişi de olsa üç aşağı beş yukarı aynı çabayı sarf etmelidir. Daha genel anlamda, (yazma ve sergileme gibi) üretim maliyetleri, bir satıcının piyasasının büyüklüğü oranında artmaz [ve] ortak tüketime ilişkin zımni ölçek ekonomisi, görece az satıcının tüm piyasaya hizmet vermesine izin verir."[19]

Tüm piyasaya hizmet veren birkaç satıcı vardır; tıpkı gizem nişine hizmet veren Holmes gibi. Öte yandan, bu tek sonuçta buluşan iki ayrık süreci çözmek önemlidir: okurlarda ve bu okurların, Doyle'un biçimsel çözümünü rakiplerininkine tercih etmesinde yoğunlaşan süreç ile diğeri, yani piyasanın o baştaki tercihi tekrar tekrar genişlettiği süreç. Başka bir deyişle, okurlar ve piyasalar, değişik şekillerde de olsa, nedensel faillerdir: okurların *tercih etmesi* ve piyasaların *büyütmesi* bakımından. Doyle, Huan Mee ve McDonnel Bodkin'den on kat daha fazla satmayı hak etti mi? Evet. Peki yüz kat daha fazla satmayı? Orası şüpheli. Binlerce, hatta yüz binlerce kat daha fazla satmayı? Tabii ki hayır: Bu büyüklük düzeninin, aktüel morfolojik farklılıklarla hiçbir ilgisi yoktur artık, yalnızca artan getiri olarak bilinen vahşi piyasa mantığıyla ilgisi vardır – sahip olanlar, daha fazlasına sahip olacaktır.

---

19 Sherwin Rosen, "The Economics of Superstars", *American Economic Review*, Aralık 1981, s. 845-847. Enformasyon piyasalarının bu kazanan her şeyi alır mantığı için De Vany'nin *Hollywood Economics* adlı çalışmasını da inceleyebilirsiniz.

O hâlde morfolojik ağaçlar, "galiplerin tarihinin doğallaştırılmış bir temsilini" mi somutlaştırıyor? Hayır, bilakis, piyasanın geribildirim döngüsünün aralarındaki –fiili ama sınırlı– farklılıkları yakalayıp onları şişirmeden önce Doyle ile rakiplerinin *ne kadar yakın* olduklarını gösteriyor. Edebiyat tarihinin "potansiyel sonuçlarının çoğulluğu"nu geri kazanmayı öğrenmeliyiz, der Prendergast; işte buna katılıyorum. Ne ki evrim ağaçlarının yaptığı da tam olarak budur: Onlara baktığınızda gözünüze çarpan şey, fiilen alınan yol ile katbekat alınmayan yol arasındaki yakınlıktır.[20] "Karşı olgusal düşünme konusunda yaratıcı kavrayış"tan daha iyi ne bulunabilir bilmiyorum.[21]

COĞRAFYADAN MORFOLOJİYE

Prendergast'ın bir sonraki hedefi, serbest dolaylı üslup ağacıdır, öyle ki kitapta ortaya atılan coğrafi açıklamaya özellikle itiraz eder. Ona göre "coğrafi yer değiştirme olgusu, ağacın dallarında meydana gelecek her yeni filizlenmeyi açıklamak için yeterli bir neden değildir... [Evrimci modelin] rastgele olaylar, tesadüf eden şeyler olarak açıkladığı değişimleri de hesaba katmalıyız".[22]

Tesadüf eden şeyler. Ne var ki ağacın gösterdiği şey, –serbest dolaylı üslup, dünya edebî sistemi boyunca seyahat ettiğinden– bölgeden bölgeye çok *farklı* şeylerin olduğudur, zira ağacın biçimlenme sürecinde farklı baskılar uygulanmıştır. Dahası, bu üslup, "toplumsal kanaat ile bireysel düşüncenin tam ortasına"[23] benzersiz bir şekilde yerleştiğinden, biçimsel metamorfozlar (birinci ya da ikinci kişi, çatışma veya razı olma, komedi veyahut safi ciddiyet) ile "coğrafi yer değiştirme olgusu"nun yanı sıra toplumsal mutaba-

20 Giulio Barsanti'nin, erken dönem Modern Avrupa'daki doğanın en yaygın üç metaforunu –merdiven, harita ve ağaç– yeniden inşasındaki temel fark, bu metaforların aktüel ve potansiyel sonuçlar arasındaki ilişkiyi görselleştirme şeklidir. Merdiven, "Tanrı'nın (ya da doğanın), mahsullerini yalnızca *bir seçime* göre yarattığını (veya ürettiğini), bu nedenle *tek* bir yolu izleyeceğini düşünenlerin" gözde metaforuydu; harita, "Tanrı'nın (ya da doğanın) *hiçbir seçim yapmadığını*, bu nedenle de *her* yönde eşit şekilde ilerlediğini" düşünenler tarafından benimsenmişti; ağaç ise "Tanrı'nın (ya da doğanın) ne tek bir yol seçtiğini, ne de her yönde ilerlediğini, aslında *birkaç özel seçeneği* uygulayan bir orta yolu takip ettiğini düşünenlerin gözde imgesiydi... Bu imgelerden yalnızca ağaç, tamamen *aposteriori* olarak inşa edilmişti." (Giulio Barsanti, *La scala, la mappa, l'albero: Immagini e classifi cazioni della natura fra Sei e Ottocento*, Florence 1992, s. 77, 78; tüm italikler aslına uygundur.)

21 EET, s. 61.

22 Agy., s. 54-55; GHA, s. 81-91 ve 33. Şekil.

23 GHA, s. 82.

kat modelindeki (Rusya'da Batı'da olduğundan daha dengesiz, Güney Avrupa'da sözlü, modernist metropolde bilinçaltında gizli) jeopolitik çeşitlilik arasında da hızla bir bağıntı ortaya çıkar.

Bu veya şu morfolojik doğrultudaki serbest dolaylı üsluba "yön gösteren" farklı kanaatler. İşte, Prendergast'ın *Grafikler, Haritalar, Ağaçlar* çalışmasında bulamadığı açıklama budur.[24] Dahası, uzamla üslup arasındaki bu bağıntı, Ernst Mayr'ın "allopatrik türleşme" kuramına atıfta bulunmamın da nedenidir: Tüm büyük dönüşümler, tam olarak bu kuramın öngördüğü gibi, edebî aygıtlar yeni bir kültürel habitata girince gerçekleşir. Ne ki buna karşı çıkar Prendergast:

> "[Serbest dolaylı üslubun seyahatlerini] "allopatrik türleşme" kavramına dayanarak yorumlamak, gerçekten mantıklı mı? Eğer bu, edebî alanda bir "yeni tür"ün ortaya çıkması anlamına geliyorsa, o hâlde kanıtlar belirgin bir şekilde yetersiz kalıyor... seyahat eden aygıtın ya da türün, bir dizi temel tür değişikliğinden ziyade ziyade bir tür içindeki bir sürü çeşitlilik olarak görünmesi çok daha olasıdır. Moretti'nin kendi formülasyonu bile bu konuda tereddüt eder: Bir "yeni tür" olarak "allopatrik türleşme" der demesine ama daha sonra "ya da her halükârda yeni bir biçimsel düzenleme" diyerek onu hemen parantez içine alır. Parantez içindeki terimler dışındakilerle eşit tutulamaz."[25]

Evet. Bu iki kavram takımı eşit tutulamaz, zaten ben de yeni bir türden ziyade "bir tür içindeki bir sürü çeşitlilik" diye betimliyorum. O zaman? Prendergast burada, bir kuramın geçerliliğini belirli bir araştırmanın sonuçlarıyla karıştırıyor. Mayr'ın kavramı, ortamdaki bir değişimin, türleşmenin *en önemli* olduğu ama sadece bir tanesi olmadığı morfolojik yeniliklerin yayılmasını teşvik ettiğini varsayıyor. Türleşmeden daha az çarpıcı olsa da ortamdaki bir değişimin morfolojik yeniliklerin yayılmasını teşvik ettiğini

24 Toplumsal ortam ile serbest dolaylı üslup arasındaki etkileşime ilişkin detaylı bir değerlendirme için bkz. (Austen ve Flaubert için) "Serious Century", (Dostoyevski için) *Atlas of the European Novel* ve (Joyce için) *Modern Epik*. *Atlas of the European Novel* çalışmasının bir kısmı, Prendergast'ın Rusya ve Dostoyevski ile ilgili sorusunu da öngörüyor: "Serbest dolaylı üslubun bu uyarlanabilir dönüşümünü özellikle Rusya'da mümkün kılan, Rusya'ya özgül olan neydi? Rus bağlamı –ortamı–, aygıtın bir mutasyonuna neden elverişliydi?" (EET, s. 55.) Rusya'ya özgül olan ve bir mutasyonu mümkün kılan şey, "hem Avrupa içinde hem de dışında olan" ve bu nedenle "modern Batı kültürünü sorgulayıp onu (Dostoyevski ile birlikte) sahici 'tecrübelere' maruz bırakan bir ülkenin" jeopolitik benzersizliğiydi (*Atlas of the European Novel*, Londra/New York 1998, s. 29-32 ve 11. Şekil). Rusya'nın Batı Avrupa karşısındaki jeopolitik kararsızlığı, tabii ki özgün bir fikir değildir; ben yalnızca bazı biçimsel sonuçların haritasını yapmıştım.

25 EET, s. 58.

keşfettim. Terminolojik mükemmeliyetçiliğin peşinden gitmek yerine üslup ile uzam arasındaki bu ilişkinin üzerinde çalışmalıyız, öyle değil mi?

DALLANMA

Prendergast, buna ve "Ağaçlar"ın bu yönüne itirazda bulunduktan sonra, bölümün temel öncülünü bir bütün olarak sorgulayarak bitirir yazısını: Evrim ağaçları fikri, –birbirinden ayrılan dallarının tipik örüntüsüyle birlikte– kültürel tarih çalışmaları için iyi bir model sunar. "Tarihsel kayıtlarla halihazırda gözlemlenebilen koşulların karışımından," der Prendergats, "açıktır ki kültür söz konusu olduğunda yöndeşme 'ezeli'dir": Dahası, hâl böyleyse, –başka bir deyişle, kültür, çoğunlukla benzemez soyları kaynaştırarak değişiyorsa– onu dallanan bir örüntünün sonucu olarak tanımlamak, bırakın hatayı, *külliyen* yanlış olur.[26]

Tarih dersleriyle ilgili kuşkularım var: Ne de olsa enine boyuna incelenen insan mamulü –dil–, dallanmanın sonucudur şüphesiz. Yine de pek çok doğa bilimci Prendergast'la aynı duruşu sergiler ve Stephen Jay ile "Darwinci evrimin... [aksine] kültürel değişimin, farklı geleneklerin... kaynaşmasından güçlü bir destek aldığı" hususunda hemfikirdir.[27] Müzik aletlerinin evrimi üzerine düşünen Niles Eldredge da benzer bir sonuca ulaşmıştır: Kültür ürünleri söz konusu olduğunda, der Eldredge, "fikir hırsızlığı, dosdoğru sınıflandırmayı imkânsız hâle getirmektedir; evrim 'ağacı'nın şekli, adeta onulmaz bir şekilde karmaşıklaştığından dalları da baştan aşağı çapraşıklaşır".[28]

Dalları da baştan aşağı çapraşıklaşır, tıpkı *Grafikler, Haritalar, Ağaçlar*'da (32. Şekil'de) yeniden oluşturulan Kroeber'in kültür ağacında olduğu gibi. Öte yandan, "basit bir taksonomi" ikna edici gelmiyorsa, der Eldredge, "çok seviyeli bir sınıflandırma, her şeye rağmen makul gelecektir... İhtiyacımız olan, birçok seviyeye ve kritere sahip olan sınıflandırıcı bir şemadır". "Kültür ve dildeki filogenileri çalışırken," diye ekler güncel bir makalesinde, "analizlerimiz, zorunlu olarak çok sayıda ağaç üretecektir. Her biri belirli özelliklerin veya özellik gruplarının tarihini izleyen herhangi bir popülasyon için pek çok ağaç düşünmeliyiz".[29]

26 Agy., s. 57.
27 Bkz. GHA, s. 78 vd.
28 Niles Eldredge, "Biological and Material Cultural Evolution: Are There Any True Parallels?", ed. François Tonneau ve Nicholas S. Thompson, *Perspectives in Ethology*, 13. cilt, *Evolution, Culture and Behavior* içinde, New York 2000, s. 120.
29 Agy., s. 126; Carl Lipo, Michael O'Brien, Mark Collard ve Stephen Shennan, "Cultural Phylogenies

İpuçları ya da serbest dolaylı üslup gibi belirli özelliklerin tarihini izleyen ağaçlar. Öte yandan, bazı kültür ürünlerinin aslında bir dallanma örüntüsünde değiştiğini varsaysak bile bu neden böyledir? Madem kaynaşma, kültürel "melezleşme"yi her zaman mümkün kılar ve dallanmadan çok daha esnek ve hızlı şekilde işler, öyleyse neden her koşulda bu ikincisi oluşur? Neden kültürel değişim, *daima* kaynaşma yoluyla gerçekleşmez?

Bazı antropologların bu soruya verdiği olağan cevap, –kültürel özellikleri kaynaştırmak için– popülasyonların karıştırılması gerektiğidir; ne var ki bu her zaman mümkün değildir. (Mesela Türkmen tekstil ürünlerini konu alan güncel bir çalışma, belirli biçimsel kalıpların devamlılığının, belirli gruplar arasındaki içevlilik yoluyla sağlandığını ortaya koyuyor.)[30] Gelgelelim, fikirlerin hızlı ve kolayca her yana seyahat edebildiği modern dünyada bu cevap, açıkça gülünç kaçacaktır. Bu nedenle soru olduğu gibi kalır: Neden kaynaşma, kültürel değişim sürecini tekelleştirmez?

Cevap şu olabilir: Edebî biçimler, kaynaşmanın çıplak gözle görülebilen mutasyonu için, ne kadar cazip olursa olsun, aslında ciddi bir tehdit oluşturan karmaşık düzenlemelerdir: Sembolik yapıların kendi içsel mantıkları vardır ve bu, bir gecede değişemez. Modern romanın, geç 18. yüzyıl ile erken 20. yüzyıl arasındaki yayılımını bir düşünelim: Şayet kazara bir tane bile olsaydı, benzemez geleneklerin düzensiz bir karışımı olurdu – hâl böyleyken, tam da bu sebepten dolayı, "huzursuzluk", "kopukluk", "problemler", "safsatalar", "bağdaşmazlıklar", "çatlaklar", "imkânsız programlar" ve daha pek çok şeyle kuşatılmış bir süreç ortaya çıkardı.[31] Çünkü bu,

and Explanation: Why Historical Methods Matter", ed. Lipo ve diğerleri, *Mapping Our Ancestors: Phylogenetic Approaches in Anthropology and Prehistory* içinde, New Brunswick/Londra 2006, s. 15. Robert Boyd ve Peter J. Richerson da *The Origin and Evolution of Cultures* (Oxford 2005, s. 54) adlı çalışmalarında ve diğer güncel çalışmalarda buna benzer tezleri ileri sürmüştü. Dahası, (tek özellik düzeyinde olsa bile) kültür tarihinde dallanma örüntülerinin oldukça sık bulunduğuna dair kanıtlar, hızla çoğalıyor: Mark Collard, Stephen Shennan ve Jamshid Tehrani, "İstatistikler, karışımın, makro ölçekli kültürel evrim sürecinde dallanmadan daha önemli olduğu hipotezini desteklemiyor," dedikten sonra sözlerini şöyle sürdürür: "Kültürel veri setleri, ortalama olarak, biyolojik veri setlerinde daha fazla şebekeye sahipmiş gibi görünmüyor artık." ("Branching versus Blending in Macroscale Cultural Evolution: A Comparative Study"; Lipo ve diğerleri, *Mapping Our Ancestors* içinde, s. 57.) Aynı derlemede, Lee Lyman ve Michael O'Brien, dallanmanın karışmadan daha sık görülen bir değişim mekanizması olduğu evrimci paradigmadan bağımsız olarak oluşturulan –saksılar, kano kürekleri, miğferler, kılıçlar gibi– birkaç nesneyi tartışma konusu yapar. ("Seriation and Cladistics: The Difference Between Anagenetic and Cladogenetic Evolution", Lipo ve diğerleri, *Mapping Our Ancestors* içinde, s. 71 vd.)

30 Jamshid Tehrani, Mark Collard, "Investigating Cultural Evolution through Biological Phylogenetic Analyses of Turkmen Textiles", *Journal of Anthropological Archaeology,* '!/+, 2002, s. 456.

31 Bu morfolojik çıkmazlarla ilgili daha ayrıntılı bir değerlendirme için bu çalışmada bkz. "Dünya Edebiyatı Üzerine Mütalaalar", s. EKLE. Bu makalenin makro tarihsel bulguları, erken dönem

kaynaşmayla ilgili bir sorundur: Kaynaşmanın potansiyeli daima büyüktür, gerçekliği ise çoğunlukla tam tersi. Nihayetinde dallanmanın daha yavaş ve görkemsiz mekanizması, değişimin ve hayatta kalmanın daha güvenli bir yolu olarak gün yüzüne çıkar.

AÇIKLAMA, YORUM

Grafikler, Haritalar, Ağaçlar'ın sonunda geriye dönüp üç bölümde tartışılan modellere şöyle bir baktığımda, tüm bu bölümlerin "genel yapıların tekil metinlerin yorumlanması üzerinden açıklanması için" belirli bir tercihi paylaştığını gözlemledim. Prendergast, amansızca karşılık verir bu iddiaya: Yorumun, edebiyat tarihinde "esaslı bir rol üstlenmesinin" –"ve üstlenmek *zorunda olmasının*"– yanı sıra [*Grafikler, Haritalar, Ağaçlar* kitabındaki] argümanda ne kadar büyük bir rol üstlendiği de bizzat bu argümanın tümüyle doğrulamadığı bir şeydir.[32]

Kavramsal olarak birbirinden ayrı olması gereken iki konuyu daralttığı için gözlemim, bir anlamda yanlıştı şüphesiz: (nedensel) açıklama ve (teleolojik) yorum ile genel yasaları keşfetmeye harcanan "nomotetik" çaba ve tekil durumların özgüllüğünü hesaba katmaya duyulan "idiyografik" arzu arasındaki fark.[33] Bu kez Paul Ricœur'ün *Freud ve Felsefe* kitabında formüle ettiği kavramlarla deneyelim. Biraz basitleştirirsek, Ricœur'e göre yorum, iki anlam arasında bir ilişki kurar: Yorum, "A"nın aslında "B" anlamına geldiğini gösteren bir süreçtir. Eski Ahit anlatısının "gerçek" anlamı, gülünç bir düşsel imgenin, belirli bir yasak arzunun etik bir normudur. Bu iki anlam görünüşte ne kadar ilişkisiz olursa olsun yorum, bir anlamı diğerine dönüştüren ve onu buna bağlı olarak anlayan az çok sistematik bir faaliyettir.

Yorum, anlamı anlamla ilişkilendirirken açıklama için anlam, hikâyenin yalnızca yarısıdır. Ricœur'ün paradigmatik örneğinde (Freud'un *Traumdeutung*'u) bir metni açıklamak, –"saklı olanla görünen arasındaki ilişkinin" yorumla tanımlandığı– rüyaların çifte anlamının, yalnızca *güçlerin*

---

19. yüzyıldan seçilen beş örnek yıl (1800-1801, 1814-1815, 1830) içinde Britanya'da yayımlanan tüm romanların başlangıç cümlelerini analiz eden (tamamlanmamış) bir çalışmada halihazırda teyit edilmiştir. Şimdiye kadar ortaya çıkan en ilginç sonuç, bu başlangıçların kaçının benzemez türeyimsel uzlaşımlardan unsurları karıştırmaya çalıştığı ve tertipsizlik, anlaşılmazlık ve nihayetinde kayıtsızlığa neden olan bu vahşi kaynaşma girişimlerinin hangi sıklıkla yapıldığıdır.

32 GHA, s. 91; EET, s. 45.

33 Şüphesiz, nedensel açıklama ile nomotetik modeller arasında (Weber'in tarihsel açıklamaya ilişkin görüşü bunun kaçınılmazlığın da ötesinde bir durum olduğunu kanıtlasa da) seçilmiş bir yakınlık vardır; tıpkı, teleolojik yorum ile idiyografik dürtü arasındaki –yorumbilim tarihinin bolca kanıt sunduğu– yakınlık gibi.

bir uzlaşması diye ifade edilebilecek bir deformasyon ya da disfigürasyon etkisi olarak yeniden tanımlandığı semantik alanın *dışında* bir hareketi ima eder.[34] Anlamları biçim(siz)leştiren güçler: Buna birazdan döneceğim. Şimdi, Ricœur'ün ana hatlarıyla ortaya koyduğu epistemolojik ilişkiye odaklanmanın vakti. "*Düşlerin Yorumu*'nda," diye söze başlar Ricœur, "sistematik açıklama, bir sürecin sonunda yer alır ki bu süreç, yalnızca yorumlama işinin içinde ve aracılığıyla erişilebilirdir. Bu nedenle açıklama, *açıkça yoruma tabidir*". Açıklama yoruma tabidir, der Ricœur ama iki sayfa sonra şunları demekten de geri durmaz:

> "Yorum, *bütünüyle farklı bir düzenin kavramlarını, enerji kavramlarını, işin içine katmadan geliştirilemez.* Yorumun ilk görevini –başka bir deyişle, kılık değiştirmiş bir şekilde "giderilen" düşünceleri, idealar ya da arzuları keşfetmeyi–, düş çalışmasını [dream work] oluşturan ve düş-düşüncelerinin [dream-thoughts] görünürdeki içeriğe "aktarılması"nı ya da "çarpıtılması"nı sağlayan "mekanizmalar"ı göz önünde bulundurmadan yerine getirmek imkânsızdır."[35]

Yorumu varsayan açıklama, (dolayısıyla) açıklamayı varsayan yorum. Öyleyse Prendergast haklıdır: Yorum, edebiyat çalışmalarında büyük bir rol "üstlenmek zorundadır". Bununla birlikte, *Grafikler, Haritalar, Ağaçlar*'da üzerinde durduğum nokta, genel ilkelerden ziyade müşahhas praksisle ilgiliydi. "Eleştiriye karşı duran birçok görev vardır," demişti Jonathan Culler bir süre önce, "edebiyatı kavrayışımızı geliştirmek için pek çok şeye ihtiyacımız var, lakin ihtiyacımız olmayan tek şey, edebî eserlerin fazla fazla yorumlanmalarıdır".[36] Demem o ki Culler'ın sözlerinden bir sonuca varmam gerekirse, yalnızca söyleyecek bir şeyleri olmadığı için değil *söylemek zorunda olduklarını zaten söyledikleri* için daha fazla yoruma ihtiyacımız yok. Anlam ile anlam arasındaki ilişki hakkında pek çok iyi çalışma yapıldı ancak anlamlar ile güçler üzerinde daha az duruldu. Bu çalışmalardan bazıları dört dörtlüktür kuşkusuz ve bazı örneklerde –sözgelimi Lukács'ın *Tarihsel Roman* veya Watt'ın *Romanın Yükselişi* adlı eserinde–, olgusal temelin (büyük çoğunluğunun) reddiyle varlığını sürdürmüştür. Öte yandan, aslına bakılırsa, edebiyat çalışmalarının durumu, Chomsky'nin *Reflections on Language* adlı çalışmasından bir sayfayı anımsatır:

---

34 Paul Ricœur, *Freud and Philosophy*, New Haven 1977 (1965), s. 92.
35 Agy., s. 88, 90; vurgular bana ait.
36 Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs*, Ithaca, NY 1981, s. 6.

"Bilişsel yapılarla genel hatlarıyla ilgilendiğimizde... sorunlarla karşılaşırız, gizemlerle değil. İnsanların bu bilişsel yapılardan nasıl istifade ettiklerini, nasıl ve neden seçim yaptıklarını ve neden böyle davrandıklarını sorduğumuzda... dikkatimizi davranışın nedenselliği gibi konulara çevirdiğimizde, hiçbir ilerleme kaydedilmemiş gibi geliyor bana, geçmişte olduğu gibi karanlıkta yolumuzu nasıl bulacağımızı bilmiyoruz sanki."[37]

Karanlıkta... 18. yüzyıl anlatısı ya da ilk tarihsel romanlar hakkında Lukács ve Watt'a nazaran çok daha fazla şey bilirken "davranışın nedenselliği gibi konularda" çok daha az şey biliyoruz. Bu durumda, açıklamaya karşı yorumu "savunmak", şu noktayı kavrayamamak anlamına gelir: Gerçek zorluk ya da hakiki ilerleme umudu, nedensellik ve kapsamlı açıklamalar alanında saklıdır. Asıl ihtiyacımız olan şey, *Romanın Yükselişi* gibi kitaplardır.

BİLGİ, ELEŞTİRİ, ÖZELEŞTİRİ

Sözlerimi şimdiye kadar tartışılanlardan farklı bir itirazı ele alarak sonlandırmak istiyorum. Roberto Schwarz, 2003 yılında *Grafikler, Haritalar, Ağaçlar* kitabının ilk versiyonunu bir dizi ders olarak dinledikten sonra edebî sistemden ortaya çıkan bu örüntülerin gerçekten ilginç olduğunu ve "Darwinist" bir tarihin, kesinlikle dünyanın halihazırdaki durumunu yansıttığını gözlemlemişti. Amma velakin... Bu tür bir edebiyat tarihi bir sosyal eleştiri biçimi (de) olmaya mı çalışıyordu hâlâ, yoksa bu tasarıyı tamamen terk mi etmişti?

Schwarz'ın bu dostane ve radikal sözleri, beni derhal 1970'lerin sonunda cereyan eden, kısa sürse de (İtalya'da) gerginliklere neden olan "Marksizmin krizi" tartışmalarına götürmüştü. Bu konu, Colletti'nin düşüncesinin etrafında şekillenmişti kanımca; tarihsel materyalizmin sorunu, en nihayetinde gerçekten materyalist olmamasıydı: Tarihsel materyalizmin tarih kavrayışı, aşırı derecede teleoloji aşılıyordu, kategorileri de yanlışlanabilirlik testinden geçemeyecek kadar diyalektikti. Bu mütalaaların ardından, esaslı bir materyalist yöntem ve test edilebilir bilgi uğraşı giderek daha çok dikkatimi çekiyordu; ta ki en sonunda tarihsel çalışmamın daha anlamlı yönlerini –yavaşça, hissettirmeden– gölgeleyene kadar. Metodoloji, eleştirinin yerini aldı. Schwarz'ın sözleri de ani bir sarsıntı etkisi yarattı: Yolumu mu şaşırmıştım?

Bir cevap vermeden önce Schwarz'ın bu konudaki konumuyla, diğer bir deyişle, Machado de Assis'i ele aldığı çalışmasında gün yüzüne çıkan konumuyla ilgili kısa bir değerlendirme yapmak istiyorum. Machado'nun dâ-

37 Chomsky, *Reflections on Language*, s. 138.

hiyane fikri, der Schwarz yakın zamanda yazdığı bir makalesinde, anlatıdaki bakış açısındaki bir değişime dayanıyordu; bu değişim, ilk bakışta oldukça kafa karıştırıcı görünse de Machado'nun Brezilya'daki yönetici sınıfın en kötü sırlarını açığa çıkarmasına izin veriyordu.

> "Hiçbir yerde sesini duyuramayan çaresizlerden yana olan bir anlatıcının yerine sosyal adaletsizlikten ve bundan faydalanan kimselerden taraf olmakla kalmayıp onların tarafında olmaktan yüzsüzce keyif alan bir anlatıcı tasarlamıştı. Böylesi bir döneklik nefret uyandırabilir belki ama ilk bakışta olduğundan daha aldatıcıdır. Yüksek nitelikli bir sanatkârlıkla elde edilen şey, bu görünüşte benimsenen bakış açısının eksiksiz ve samimi bir keşfiydi."[38]

Benimsenen bakış açısını ortaya çıkarmak için –Schwarz'ın *A Master on the Periphery of Capitalism* adlı eserinin sonunda, yekpare bir *ars critica*yı minyatürleştirerek ortaya koyduğu gibi– "*taklit etmek*" gerekiyordu belki de.[39] Burada italikler, Machado'nun Brezilyalı seçkinlerin doğasını dürüstçe yeniden üretmesine (kelimenin mutat anlamıyla "taklit etmesine") ve ayrıca söz konusu yeniden üretimi acımasız bir eleştiriye maruz bırakan özellikleri vurgulamasına ("*taklit etmesine*", Brechtvari bir yabancılaşmada olduğu gibi italik yazılmıştır) gönderme yapmaktadır. Bu nedenle, romanlarının biçimi, (Antonio Candido'nun dediği gibi) bir "yapısal indirgeme ya da (Schwarz'ın vurguladığı gibi) mevcut toplumsal ilişkilerin bir "soyutlama"sı olarak işlev görür: toplumsal bütünü sezgisel olarak kavramayı, dolayısıyla yargılamayı mümkün kılan bir sentez.[40]

---

38 "A Brazilian Breakthrough", *New Left Review*, II/36 Kasım-Aralık 2005, s. 102.

39 "Gerçekçilik karşıtlığının bugün bu denli rağbet görmesinin düşündürebileceklerinin aksine, eleştirel düşünceyi gereğince aşılayan tarihsel mimemis, taşralılığa, ulusalcılığa ve gerikalmışlığa geçit vermez. Üstelik entelijansiyamızın bir kısmı, en ileri ve evrensel olan Brezilyalı yazarların, ülkelerinin çağdaş dünyaya dahil olmasına yol açan sistematik adaletsizlikten hatırı sayılır bir mesafeden geçtiğini tasavvur etmişlerdir ve bu, tarihsel de olan bir körlük ve Machado'nun *taklit ettiği* neredeyse örtülü bir arsızlık sayesinde olmalıdır." Roberto Schwarz, *A Master on the Periphery of Capitalism*, Durham, NC 2001 (1990), s. 164.

40 Doğruluğun, üsluplaştırmanın ve eleştirinin benzer bir bileşimi, sözgelimi Baudelaire üzerine Benjamin, Heine ve Flaubert üzerine Oehler, Schoenberg üzerine Adorno ya da Monet üzerine T. J. Clark'ta olduğu gibi yüksek burjuva sanatının diğer Marksist yorumlarında ortaya çıkar. Tüm bu durumlarda Lukács'ın dekadansa ilişkin dönemselleştirmesi, tümüyle tersine dönmüştür: Burjuva anlayışının Haziran katliamları sonrasındaki daralması, burjuva varoluşuna ilişkin derin bir (kendini) aşağılama ile tetiklenen ve (ihtiyaç duyulduğunda "gerçekçi olmayan" çarpıtmalara da izin veren) estetik alanın yeni özerkliği tarafından görünmez bir şekilde korunan gerçekçi dürtünün *bilenmesini* teşvik eder.

Toplumsal ilişkilerin soyutlaması olarak biçim. *Grafikler, Haritalar, Ağaçlar*'ın, haritaların "toplumsal çatışma ile edebi biçim arasındaki doğrudan ve neredeyse somut ilişkiyi" gün ışığına çıkardığı ikinci bölümü, benzer bir dalga boyunda işlemişti.[41] Halbuki, kitapların önemli bir kısmı, güç ile biçim arasındaki ilişkinin, edebiyat tarihinin "münasip" nesnesine dair daha soyut metodolojik soruna dönüştüğü farklı bir rota izlemişti. O dönem, hakkında hiçbir şey bilmediğim Krzysztof Pomian'dan okuduğum bir sayfa, bu durumu benden daha iyi açıklar. "Demografik bir evrim olup olmadığından bağımsız olarak," diye sözlerine başlar Pomian, *L'Ordre du temps* adlı çalışmasında;

> "Ölüme, cinselliğe, bedene, okuryazarlığa, iktidar ilişkilerine, kentlere yönelik tutumlar... çağdaş tarihçiler tarafından çalışılan nesneler, daima inşa edilmiştir. Bunlar ayrıca görünmeyen nesnelerdir; kimse onları görmemiştir, *göremez de*... Tarihçiler, serileme ve uzun zaman dilimlerinden istifadeleri sayesinde herhangi bir deneyimde dengi olmayan nesneler icat ettiler."[42]

Herhangi bir deneyimde dengi olmayan nesneler: İşte, *Grafikler, Haritalar, Ağaçlar* bundan ibarettir. Beş ayrı ülkede romanın yükselişinin grafiği ve Britanya edebiyatının kuşak döngüleri, köy hikâyelerinin döngüsel örüntüleri ve ipuçları ile serbest dolaylı söylem ağaçları: bu imgelerin temsil ettiği şey, *personne ne les a jamais vus**. Peki ya kimse bu nesneleri göremiyorsa nasıl oluyor da onlardan rahatsız oluyorlar? Bana kalırsa, bu nesneler bildiğimiz edebi gelenekten belirgin bir kopuşa işaret ettikleri için. Edebiyat, *Grafikler, Haritalar, Ağaçlar*'ın "görünmeyen nesneleri"nde alışık olduğumuzdan çok farklı şekilde "görünmek"le kalmaz, artık tarihçiyle "konuşmaz": Doğru soru sorulana kadar kusursuz bir biçimde daima hareketsiz –hatta atıl– kalır. Bu nedenle, özne ile nesne arasında kurulan epistemolojik başkalık, eleştiri için gereken çekirdeği ve potansiyeli kapsar.

Eleştiri için mi? Hem evet hem de hayır. Yabancılaşmış bir geleneğin bizi yeni ve riayetsiz hipotezler geliştirmekte özgür bıraktığı ölçüde evet. Gelgelelim, Schwarz'ın hatırında tuttuğu eleştiri türü olarak kalacaksa hayır ya da pek sayılmaz. Bunu bulmak için metodolojik soyutlamaların uhrevi zarafetine veda edip toplumsal tarihin çetin gerçekliklerine dönmek gerekir. Şahsen benim planım tam olarak budur.

---

41 GHA, s. 64.
42 Krzysztof Pomian, *L'Ordre du temps*, Paris 1984, s. 31.
* Kimse onları görmedi. (ç.n.)

ROMAN: TARİH VE KURAM

2007 yılında Nancy Armstrong'un daveti üzerine Brown Üniversitesi'nde düzenlenen roman konulu bir konferansta konuşma yapmıştım. Aslına bakarsanız Avrupa "gerçekçiliğinin" roman tarihi ve kuramı üzerindeki mutlak hâkimiyeti, bu konferanstan birkaç yıl önce beş bin sayfalık Il romanzo *ansiklopedisinin editörlüğünü yaparken tahammül sınırlarımı ziyadesiyle zorlamıştı. İşte bu eserin, düzyazı, macera romanları ve Çin romanlarından oluşan üç bölümünü yenileme gereksinimini daha en başından bu denli canlı biçimde ortaya koyması bu yüzdendi. Beş yıl sonra belki de ilk kişisel bilançomu çıkarmıştım.*

Düzyazı, gerek bir tür gizli kahraman hâline geldiği Burjuva *kitabında gerekse Edebiyat Laboratuvarı'na ilişkin birkaç kolektif projede oldukça doğurgan bir araştırma konusu olduğunu kanıtladı. Gelgelelim, macera romanları hakkında aynı şeyi söyleyemeyeceğim. Macera romanlarını hâlâ önemli ve ilginç buluyorum lakin hiçbir ilerleme kaydedemediğimden onlar hakkında ne düşüneceğimi bilmiyorum. (Aslında bu bana has bir durum değil:* Il romanzo *çalışmasını yürütürken ne yapması gerektiğini bilen birini bulmak için elimizden geleni yapmış ama boşa kürek çekmiştik.) Belki çabuk bir anlatı akışını analiz etmek, doğası gereği zordur, belki de macera romanlarının kültürel derinliğini kavramak giderek zorlaşmıştır. Öyle bile olsa, bu hususta, aşağı yukarı Nerlich'in* Kritik der Abenteuer Ideologie *kitabında otuz beş sene önce bıraktığı yerdeyiz hâlâ.*

Bununla birlikte, makalenin pièce de résistance*'ının, "kaçınılmazlığın" tüm yönlerini soyut teleoloji-karşıtı ilkeler namına değil, bu esaslı gele-*

neğin tamamen farklı bir şekilde geliştirdiği somut olguya dayanarak Avrupa romanının tarihinden uzaklaştırmak için bir fırsat olarak gördüğüm Çin romanıyla ilgili sayfaları olduğuna şüphem yoktu. İzlek, "Ağ Kuramı, Olay Örgüsü Analizi" çalışmasında Dickens'ın ve Cao Xueqin'in anlatı ağları tartışmasıyla nükseder: karşılaştırmalı edebiyatın pek beceremediği karşılaştırmalı morfolojiye *yönelik mütevazı bir girişim. Gerçekten de Batı'nın görüş alanına sistematik dahli, klasik Çin edebiyatı kadar önemli –ve çetrefil– olan başka bir tarihsel durum tasavvur edemiyorum. Dahası, karşılaştırmalı edebiyat, bir asırdan fazladır son derece durağan kalan geçmişinin köklü değişiminden kuşkusuz yarar sağlacaktır.*

Kendi hesabına katiyetle geleceğe odaklanan makale, Leserevolution *ve Engelsing'in "derinlemesine" ve "yüzeysel" okuma tipolojisine dair nörofizyolojik bir temelin varlığını test etmek için fMRI –fonksiyonel manyetik rezonans görüntüleme– kullanan bir deney tasarlamak konusunda bana ve (o zaman Stanford Üniversitesi'nde yüksek lisans yapan) Natalie Phillips'e ilham veren "yüzeysel okuma" ile ilgili sayfalarda gerçekleşen bir tamamlayıcı çalışmadır. fMRI'nın, bize 18. yüzyıl boyunca birinden diğerine kayma olup olmadığını asla söylemeyeceğini belirtmeye gerek yok sanırım; öte yandan, bu, yoğun okuma ile gevşek okumanın, beynin farklı bölgelerinin etkileşimi ile ilişkili olup olmadığını kanıtlayabilir. Ben bu satırları yazarken Philips, yol boyunca karşılaştığımız teknik engellerin çoğunu aşmış, hatta –arka arkaya çekiç darbeleriyle dövülen dar bir metal tüpün içinde kayışla bağlanmış bir hâlde uzanmak, roman okumak için en iyi yol olmasa da– son derece ilginç bazı sonuçlara ulaşmaya başlamıştı. Bu sefer edebiyat araştırmaları için öne doğru çok sahici bir adım atılmıştı.*

***

Roman kuramı pek çok yönden ele alınabilir tabii ama ben konuyu üç soru etrafında topluyorum: Romanlar neden düzyazı şeklinde yazılır? Neden çoğunlukla macera hikâyelerinden oluşurlar? Son olarak neden 18. yüzyıl boyunca Çin romanının değil de Avrupa romanının yükselişinden bahsediyoruz? Bu sorular benzemez görünse de *The Novel* derlemesi fikrine öncülük eden ortak bir kaynağa sahiptir: "edebî alanı daha uzun, daha geniş ve daha derin hâle getirmek": Başka bir deyişle, son dönem roman kuramına (ve bizzat benim çalışmalarıma) egemen olan 19. yüzyıl Batı Avrupa "gerçekçi-

liği"nin temsilcisi konumundaki bir avuç klasik eserden tarihsel olarak daha uzun, coğrafi olarak daha geniş ve morfolojik olarak daha derin bir alana erişmek.[1] O hâlde, bu soruların ortak yanı, roman kuramında değil ama roman tarihinde büyük önem taşıyan süreçlere işaret etmeleridir. Burada bu uyuşmazlık üzerine kafa yorup birkaç muhtemel alternatif önereceğim.

I

Düzyazı. Bugünlerde romana o denli sirayet etti ki düzyazının kaçınılmaz olmadığını unutmaya meylediyoruz: Antik romanlar da düzyazı biçiminde yazılmıştı kuşkusuz; gelgelelim, örneğin *Satyricon*'da dizeler hâlinde pek çok uzun pasaj bulunuyordu; *Genji'nin Hikâyesi*'nde daha bile çok (ve dahası hayati – yüzlerce *tanka* şiiri, hikâye boyunca hüzne ve hasrete üslup kazandırmıştı); Fransız Orta Çağ romansları, Chrétien de Troyes'un dizeleriyle birlikte erkenden olağanüstü bir etki yaratmıştı; *Old Arcadia*'nın yarısı egloglardan oluşuyordu; klasik Çin romanları da şiiri farklı şekillerde kullanıyordu... Peki ya niçin düzyazı zamanla bu denli üstün gelmişti ve bu, romanın biçimi açısından ne anlama geliyordu?

Karşı taraftan, nazımdan başlamak istiyorum. *Verse*, *versus*: Nazımda, etrafında dönen ve geri gelen bir kalıp söz konusudur; başka bir deyişle, nazım simetri üzerine kuruludur ve simetri daima bir süreklilik telkin eder; abidelerin simetrik olmasının nedeni budur. Öte yandan, düzyazı simetrik olmadığından derhal süreksizlik ve dönüşsüzlük hissi uyandırır. *Prose*, *pro-vorsa*: ileriye dönük (ya da öne bakan, tıpkı Roma'ya özgü *Dea Provorsa*'da, doğum tanrıçasında olduğu gibi). Metnin bir yönelimi vardır, metin öne eğilir ve metnin anlamı, Michael Ginsburg ve Lorri Nandrea'nın ortaya koyduğu gibi, "sonradan olacaklara (bir cümlenin sonuna ya da olay örgüsündeki yeni bir olaya) bağlıdır".[2] "Şövalye kendisini *öyle yiğitçe* savunu-

---

1 Bu makale, aslında Brown Üniversitesi'nde 2007 güzünde düzenlenen "Roman Kuramları" başlıklı konferansta sunulmuştu. Konferansı takip eden tartışmalar ışığında uzattığım birkaç pasaj dışında metnin ilk hâline mümkün olduğunca sadık kaldım; yalnızca birkaç dipnot ekledim. Her şeyden önce bu makaleyi yazmam konusunda beni ikna eden Nancy Armstrong'a ve konuyla ilgili uzun uzadıya tartıştığım D. A. Miller ve William Warner'a müteşekkirim. *The Novel*'dan alınan bu ifade, Princeton basımının her iki cildinde de yayımlanan kısa önsözden ("*On The Novel*") alınmıştır (bkz. 2. dipnot), s. 10.

2 Michal Ginsburg ve Lorri Nandrea, "The Prose of the World", ed. Franco Moretti, *The Novel* içinde, 2. cilt, Princeton 2006, s. 245. Bu konuda Kristin Hanson ve Paul Kiparsky'den de çok şey öğrendim: "The Nature of Verse and its Consequences for the Mixed Form", ed. Joseph Harris ve Karl Reichl, *Prosimetrum: Cross-Cultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse* içinde, Cambridge 1997.

yordu *ki ona saldıran her kimse galip gelemezdi*"; "Biraz geri çekileyim *de beni fark etmesinler*"; "Bu şövalyeyi tanımıyorum ama *o kadar cesur ki ona memnuniyetle kalbimi açacağım*". Bu pasajlar, düzyazı biçiminde yazılan Lancelot'un bir yarım sayfasında hemen gözüme çarptı, zira ardışık ve nihai yapı şeklinde kurulan bu ileriye dönük diziliş, düzyazının tamamına sirayet eder ve anlatı ritminin kendine özgü bir hızda ilerlemesine olanak tanır; başka bir deyişle, anlam, sonradan olacaklara o denli bağlıdır ki bir cümle, asıl itibarıyla müteakip cümlede başlar. Nazım, ardışık bağlantı noktalarını dikkate almazken düzyazı, *bundan* başka bir şey değildir demiyorum elbette; Jakobson'un metaforuyla özetlemek gerekirse, bunlar onların "yapabilecekleri en kolay şeylerdir". Bu bir öz meselesi değil, göreli sıklık meselesidir; öte yandan, üslup, *daima* bir göreli sıklık meselesidir ve ardışıklık, düzyazının biçembilimine yönelik güzel bir başlangıç noktasıdır.

Yine de burada anlatısallığın yanı sıra *karmaşıklığa* da yol açan ikinci bir olası başlangıç noktası vardır. Örneğin, 13. yüzyılda saray romanslarının düzyazı biçimine sokulmasının, tabiri caizse nazım ile düzyazı arasındaki en önemli karar anlarından biri olması ve birinden diğerine aktarım sırasında yan cümle sayısının durmadan artması, *dérimage* çalışmalarında sıklıkla vurgulanan bir noktadır[3] ve akla yatkındır. Bir dize, bir dereceye kadar bağımsız kalabilir ki bu da bağımsız cümlecikleri teşvik eder; düzyazı ise süreklilik arz eder ve bu nedenle bir yapıdan fazlasıdır. Şahsen düzyazı söz konusu olduğunda "ilham" mitinin pek anımsanmayışının tesadüf olduğunu sanmıyorum: İlham, bir anlam ifade etmeyecek kadar anlık olduğundan daha çok bir hediyeye benzer; gel gör ki düzyazı bir hediye değil, iştir: Lukács'ın *Roman Kuramı*'nda tanımladığı hâliyle "ruhun üretkenliği"dir ve doğru ifade de budur: Hipotaksis, –öngörü, bellek ve sonuca götürenin denkleştirilmesini gerektirdiğinden– zahmetlidir zahmetli olmasına ama üretkendir de: Sonuç, parçalarının toplamının fazlasıdır çünkü tabi kılma, cümlecikler arasında bir hiyerarşi kurar, anlam açıkça dile getirilir ve daha önce var olmayan muhtelif yönler ortaya çıkmaya başlar... Karmaşıklık işte bu şekilde oluşur.

Anlatısallığın ivmelenmesi; karmaşıklığın inşası. İkisi de fiilen yaşanır ve birbiriyle tümüyle çelişir. Düzyazı, roman için ne ifade ediyorduysa... bu, romanı benzersiz bir şekilde uyumlu ve başarılı bir biçim hâline getirerek onun, –popüler ve kültürlü gibi– birbirinden tamamen farklı iki rolü oyna-

---

3 Bkz. örneğin Wlad Godzich ve Jeffrey Kittay, *The Emergence of Prose: An Essay in Prosaics*, Minneapolis 1987, s. 34 vd.

masına olanak sağlıyordu. Ne var ki bu durum, son derece *kutuplaşmış* bir biçim de ortaya çıkarıyordu. Roman kuramının ciddi bir morfolojik derinliğe sahip olması gerektiğini söylemiştim daha önce, ama derinlik, bu durumda yetersiz kalıyor. İşte burada elimizde, iki bin yıl boyunca birbirinden uzaklaşmakla kalmayıp birbirine *karşı* çıkan biçimsel ölçüsüzlükler vardır: varsayımsal, tavizkâr ve şart cümleleriyle ileriye dönük anlatıyı umutsuzca ahmaklaştıran ve avamlaştıran karmaşıklığın üslubu ile kendi hesaplarına karmaşıklığı –kelimede, cümlede, paragrafta, diyalogda– her nerede bulursa bulsun ortadan kaldıran popüler biçimler.

Anlatısallık ile karmaşıklık arasında bölünmüş bir biçim: Anlatısallık ile tarihine, karmaşıklık ile kuramına hükmeder. Şimdi neden birinin *The Ambassador*'daki cümle yapısını değil de çağdaşı *Dashing Diamond Dick*'dekini çalışmayı tercih ettiğini anlıyorum. Sorun, değer yargısı değil; bir değer yargısı, kavramlara dayanak teşkil ettiğinde bu yargının neyin değerli olup olmadığının yanı sıra neyin *düşünülebilir* olup olmadığını da saptamamasıdır ve bu durumda düşünülemez olan şey, romana ait alanın muazzam ekseriyeti ve gerçek biçimidir: Çünkü kutuplaşma, yalnızca uç noktalardan birine baktığınızda yok olur, halbuki yok olmamalıdır, zira bu, romanın toplumsal eşitsizliğe nasıl ortak olduğunun ve onu kültürel eşitsizliğe nasıl yansıttığının göstergesidir. Bir roman kuramı buna açıklık getirmelidir. Gelgelelim, bunun için yeni bir başlangıç noktasına ihtiyaç duyarız. "Veblen, kültürü kiç bağlamında açıklar ve bunun tersi söz konusu değildir," der Adorno *Prismen*'de, hiç tasvip etmeden:[4] Oysa, bu çok kışkırtıcı bir fikirdir. Ucuz romanların [dime novels] üslubunu temel araştırma konusu olarak alırken James'in üslubunu, muhtemel olmayan bir yan ürün olarak açıklamak: İşte bir düzyazı kuramının izlemesi gereken yol budur – çünkü *tarih* bu yolu izlemiş, başka bir yola sapmamıştır.

Düzyazı üslubuna bir de aşağıdan bakalım... Dijital veritabanı sayesinde birkaç yıl içinde şimdiye kadar yayımlanmış hemen hemen tüm romanları inceleyebileceğimizi ve milyarlarca cümle arasından kalıplara bakınabileceğimizi hayal etmek artık çok kolay. Şahsen biçimsel olanla niceliksel olanın bu karşılaşmasından büyülendiğimi itiraf etmeliyim. Bir örnek vereyim: Bütün edebiyat araştırmacıları –serbest dolaylı üslup, bilinçakışı, melodramatik fazlalık gibi– üslup yapılarını analiz eder. Hal böyleyken, bu biçimlerin oluşumuna dair fiilen ne kadar az şey bildiğimizi düşününce şaşır-

4 Theodor Adorno, "Veblen's Attack on Culture", *Prisms* içinde, Cambridge, MA 1990, s. 79.

mamak elde değil. Oluştukları anda onlarla ne yapacağımızı biliriz bilmesine de evvela nasıl oluşmuşlardır? Bir kültürde meydana gelen neredeyse her şeyin dayanağı olan *zihniyete* ilişkin "bulanık düşünce" (Michel Vovelle) nasıl bir şeydir? Buradaki kargaşa, serbest dolaylı üslubun zarafetinde nasıl aydınlığa kavuşur? Somutlaştırmak gerekirse, bu süreçteki adımlar nelerdir? Bunun cevabını kimse gerçekten bilmez. Dijital arşivin niceliksel biçembilim yöntemiyle incelenmesi; başka bir deyişle, binlerce varyasyonun, yer değiştirmenin ve kestirimin tetkik edilmesi hâlinde bazı yanıtlara ulaşmak mümkün olabilir. Bu bir hayli zordur kuşkusuz, zira koca bir arşiv, bir metnin incelendiği şekilde incelenemez: Metinler bizimle "konuşmak" için tasarlanırlar; dolayısıyla dinlemeyi bilirsek bize bir şeyler anlatmayı başarırlar daima. Oysa arşivler, bize hitap etmesi beklenen mesajlar değildirler; bu nedenle de doğru soru gelinceye dek katiyen tek kelime etmezler. Sorun şu ki biz edebiyat araştırmacıları da bu konuda pek iyi değiliz: Dinlemek için eğitildik, soru sormak için değil; ne ki soru sormak, dinlemenin *karşıtı*dır. Soru sormak eleştiriyi alaşağı eder ve onu bir tür deneye dönüştürür: Bilindiği üzere deneyler, çoğunlukla "doğaya sorulan sorular" diye tanımlanırlar; işte ben de burada –kültüre sorulan– soruları tasavvur ediyorum. Epey meşakkatli, ama o kadar ilginç ki denemeye değer.

II

Tüm bunlar geleceğe uzanır. Benim dikkat çekmek istediğim ikinci nokta ise geçmişe uzanıyor. Romanlar uzun olur; daha doğrusu uzunluk bakımından çeşitlilik gösterir. Misal, *Daphnis and Chloe* yirmi bin kelimedir; Chrétien'in kırk bin, Austen'ın yüz bin kelimeye ulaşan romanları vardır; *Don Kişot* dört yüz bin kelimedir, *Taşın Hikâyesi* ise sekiz yüz bin – bu yelpazenin sonuçlarını analiz etmek ilginç olurdu aslında, lakin şimdilik romanların uzun olduğu bilgisini kabul etmekle yetinelim. "Romanlar nasıl bu hâle geldi?" sorusuna pek çok yanıt verilebilir tabii ama ben kendi adıma tek bir mekanizma seçmek zorunda kalsaydım maceralar sayesinde derdim.[5] Maceralar,

5 Tek bir mekanizma seçmek zorunda kalsaydım... İki mekanizma seçebilseydim maceraların yanı sıra aşk derdim. Biri hikâyeyi genişletirken öbürü bir arada tutardı. Talihin diğer her şeyi dört bir yana savurduğu bir dünyada aşkın tek süreklilik kaynağı olduğu ve bu nedenle *çoğunlukla toplumsal bağ yararına* bir değer olarak görüldüğü antik romanlarda bilhassa belirgin bir bağdır bu. Özgürce seçilen birlikte, Talih Tanrıçası Tuché'nin zorbaca dayattığı maceralara antitez olarak bir şekilde daha kapsamlı bir organizma göze batar. Öte yandan, aşk ve macera arasındaki bu denge, bilfiil macera *arayışına* (keşif yolculuğuna) çıkan maceraperest şövalyeler ve toplumsal sözleşme için beliren yeni figürlerden (Saray, Yuvarlak Masa, Kutsal Kâse) ötürü, şövalye romanslarında bozulur. Aşk, bu yeni durumda işlevsel olarak maceraya tabi olur – bir anda

romanları dünyaya açarak genişletir; herhangi bir yardım çağrısı hâlinde şövalyeler devreye girer, çoğunlukla tek bir soru sormaksızın. Bu tipik bir maceradır; burada bilinmeyen, bir tehdit değil, fırsattır. Daha doğrusu, tehditlerle fırsatlar arasında artık bir fark kalmamıştır. "Her kim tehlikeden kaçıp güvenli bir yol ararsa," der yuvarlak masa şövalyelerinden Galessin, "şövalye değil, tacirin tekidir": Pek tabii, sermaye tehlikeden hazzetmez, kendi iyiliği için, fakat şövalye tehlikeyi sever, hatta tehlikeye atılmaya mecburdur: Namı daima yürümelidir, bu nedenle maceradan maceraya koşmaya, bu sürekli devinime ihtiyacı vardır...

"... sürekli, özellikle yakında bir sınır varsa: köprü başında, ormanın derinliklerinde, dağların zirvesinde, geçidin sonunda, denizin ortasında. Maceralar, romanların uzun olmasını sağlar çünkü onları alabildiğine genişletir. Onlar kurgusal dünyanın büyük kâşifleridir: Cenk meydanları, okyanuslar, kaleler, lağımlar, kırlar, adalar, kenar mahalleler, ormanlar, galaksiler... bu keşif yolculuğunun uğrak noktalarıdır. Hemen hemen bütün büyük popüler zamanuzamlar [chronotopes], macera örgüsü yeni bir coğrafyaya taşınıp anlatı potansiyelini harekete geçirince ortaya çıkmıştır. Tıpkı düzyazının üslupları çoğaltması gibi maceralar da hikâyeleri çoğaltır. İleriye dönük düzyazı, ahenk içinde hareket eden macera, sözdizimi ve olay örgüsü için kusursuz bir türdür. Biçim ailesinde bizim roman diye adlandırdığımız bir ana dalın olup olmadığından emin değilim ama varsa budur: Bugün modernizm, hatta realizm olmadan da roman tarihinden bahsedebilirdik[6] ama macera olmadan düzyazıdan söz edemeyiz."

Burada da romana ait alan, maceralarla gündelik hayat arasında hayli kutuplaşmış ve roman kuramı, bu alanın popüler tarafına (Bakhtin ve bugün Pavel dışında) çok az ilgi göstermiştir. Söz konusu argümanın bu yönünü yinelemeyip bunun yerine –bütün esnekliğine rağmen– maceraya özgü gibi görünen şaşılası *darlığa* –esasında toplumsal darlığa– dikkat çekeceğim. Bu

ortaya çıkan zina izleği derhal onun daimi gücünün ve yeni ortaya çıkan sorunlu konumunun emaresidir. Anlatı görevlerinin bu yeniden dağılımı, aşk asla tam manasıyla iyileşemez, benim münhasıran maceralara odaklanmaya karar vermemin nedenidir; ayrıca, roman kuramının (özellikle İngiliz geleneği söz konusu olduğunda) aşkın varlığını epeydir kabul etmesi dolayısıyla ben de dikkatimizi tarihsel olarak daha kapsamlı olan fenomene çekmek istedim.

6 Birbiriyle bağdaşmayan birçok aşırı ucun, bir biçimin yapabileceği –ve yapamayacağı– şeyler hakkında eşsiz bir şey açığa çıkarması gerektiği düşünüldüğünde modernizmin (başka bir deyişle, aşağı yukarı Birinci Dünya Savaşı yıllarında –Stein, Kafka, Joyce, Pilnyak, De Chirico, Platonov gibilerinin gerçekleştirdiği– merkezkaç deneylerinin), romana dair gelecekteki herhangi bir kuramda realizmden daha büyük rol oynayacağını söyleyebilirim. Yine de şimdiye kadar böyle bir şey vuku bulmamıştır.

fikir, bütünüyle, "meteliksiz şövalyelerin küçük soyluluklarının yaratımı" üzerine kuruluydu der bu geleneğin büyük sosyoloğu Erich Köhler; ona göre "'*macera*' –ve muhtemelen kadın bir vârisle evlenmek–, bu meteliksiz şövalyelerin hayatta kalmasının tek yoluydu".[7] Öte yandan, şövalyelerin maceraya ihtiyaçları vardıysa da macera kavramı, diğer toplumsal sınıflar için anlaşılmazdı. "Gördüğünüz üzere bulamadığını arayan bir şövalyeyim ben," der Calogrenant, *Yvain* romanının başında bir köylüye. "Peki neyi bulmak istiyorsun?" "Macerayı, cesaretimi ve gücümü görmek için macerayı. Yalvarırım sana, macerayı ya da mucizeyi nerede bulabileceğimi biliyorsan söyle bana." "Macera hakkında hiçbir şey bilmiyorum, onu hiç duymadım."[8] Nasıl cevap ama – yalnızca birkaç yıl önce *chanson de gest** anlatılarında şövalyevari eylemin doğası herkes için açıktı, artık değil. Şövalye ethosu "gerek ideal kavrayışı bakımından gerekse dünyevi ve pratik amaca gıyaben... mutlak" hâle geldi der Auerbach, *Mimesis* adlı kitabında, "ne siyasi bir işlevi vardı... ne de pratik gerçekliğe tekabül ediyordu". Hal böyle olunca, bu gerçekdışı ethos, gelecek yüzyıllar boyunca Batı kültürünün "gerçek dünyasında kabul gördü ve meşruiyet kazandı".[9] Bu nasıl olabildi?

Köhler'e göre bunun nedeni; maceranın, "silahşorun Hıristiyan kefareti"nin –Haçlı Seferleri'nin başlattığı ve Kutsal Kâse'nin yücelttiği– kapsamlı ülküsünde "üslup kazanması ve ahlakileşmesidir".[10] Doğru, ama bu başka bir problemi de beraberinde getirir: Maceraya ilişkin bu bütünüyle feodal koordinatlar, yalnızca burjuva çağında hayatta kalmakla kalmayıp çağın en popüler türlerine de ilham verebilir mi?

III

Bu soruyu cevaplamaya girişmeden önce üçüncü soruya, Çin-Avrupa kıyasına ilişkin bazı düşüncelerimi paylaşmak istiyorum. Doğu Asya ve Batı Avrupa romanları, 19. yüzyıla kadar –aslına bakarsanız bu yüzyılın sonunda– birbirlerinden bağımsız olarak gelişmişti; hangisinin büyük olduğuna

---

7 Erich Köhler, "Il sistema sociologico del romanzo francese medievale", *Medioevo Romanzo* 3, 1976, s. 321-344.

8 356-367. satırlar.

* Orta Çağ'da Fransası'nda halk ozanlarının müzik eşliğinde söyledikleri destanların genel adı. (ç.n.)

9 Erich Auerbach, *Mimesis*, Princeton 2003, s. 134, 136. Bu konuda ayrıca bkz. Erich Köhler, "Quelques observations d'ordre historico-sociologique sur les rapports entre la chanson de geste et le roman courtois", *Chanson de geste und höfi scher Roman* içinde, Heidelberg 1963, *yazının çeşitli yerlerinde.*

10 Köhler, "Il sistema sociologico", s. 326.

karar vermek, bizi de içine alan bir deneyimler tarihini incelemek gibidir; iki laboratuvarda aynı biçim. Bu, karşılaştırmalı morfoloji için mükemmel bir fırsattır zira biçimsel özellikleri, verili şeylerdense –ki kaçınılmaz surette onları öyle görmeye meylederiz– *tercih edilmiş şeyler* olarak görmemize olanak tanır, bu tercih edilmiş şeyler de er ya da geç alternatif yapılara dahil olur. Çin romanlarının kahramanlarının, nasıl çoğunlukla bireylerden değil de *gruplar*dan oluştuğuyla başlayalım: *Düşler Bahçesi* ve *Taşın Hikâyesi* (ya da *Kızıl Köşkün Rüyası*) romanlarında kahraman, hane halkıdır; *Su Kenarı*'nda kanun kaçakları, *Bilginler*'de de münevverler. Aslında başlıklar halihazırda birer ipucudur –Avrupa romanlarının başlıkları bunu uygun isimler kullanmadan yapar– lakin burada tek bir ipucu bile yoktur; üstelik bunlar gelişigüzel romanlar da değildir, bu romanlar, Çin kanonunun başlıkları (ve kahramanları) önem taşıyan altı "büyük başyapıtı"nın dördüdür.

Gruplar. Etraflarında daha büyük karakter sistemleri bulunan geniş gruplar. Çinli eleştirmenler, *Bilginler*'de altı yüz, *Su Kenarı*'nda ve *Düşler Bahçesi*'nde sekiz yüz, *Taşın Hikâyesi*'nde ise dokuz yüz yetmiş beş karakter saymışlardır. Büyüklük çoğunlukla *sadece* büyüklüğü ifade etmediğinden –bin karakterli bir hikâye, elli karakterli bir hikâyeye benzemez, ondan yirmi kat daha büyüktür; bu nedenle farklı bir hikâyedir– tüm bunlar Avrupa'da alışık olduğumuzdan oldukça farklı bir yapı ortaya koyar. Çok sayıda değişken söz konusu olduğunda metne dair öngörüde bulunmanın giderek zorlaşacağını düşünebilirsiniz ama aslına bakarsanız çoğunlukla tam tersi mevzubahistir: öngörülemezliği *azaltmaya* ve anlatı sistemini dengeye oturtmaya yönelik bir hamle. *Taşın Hikâyesi*'nden bir örnek vereyim: Birbirlerini sevdiklerini itiraf etmemiş iki genç âşık Bao-yu ile Dai-yu, altı yüz ya da yedi yüz sayfa sonra kavga ederler – zaten halihazırda birçok kez kavga etmişlerdir. Dai-yu çekip gider ve Bao-yu yapayalnız kalır, derken bir tür transa geçer; öyle ki hizmetçisi Aroma'nın geldiğini bile fark etmez. Sanki bir rüyaya dalmıştır, Dai-yu'ya duyduğu aşkı ilk defa dillendirmeye başlar, bir süre sonra "uyanır" ve Aroma'yı görür, afallar ve koşarak oradan uzaklaşır; hikâyenin bu kısmından sonra olacakları hayal edebilirsiniz. Aroma, bir süredir Bao-yu ile yattığından acı çekebilirdi ya da Dai-yu'nun tarafında saf tutabilir, Bao-yu'nun az önce söylediği sözleri Dai-yu'ya anlatabilir veya Dai-yu'yu, Bao-yu'ya âşık olan diğer genç kadına gammazlayabilirdi... Gördüğünüz gibi bir epizodu anlatıya dönüştürmenin pek çok yolu vardır (bu ilanıaşk sahnesini yüzlerce sayfadır beklediğimizi unutmayın); ne var ki Aroma'nın ilk düşündüğü, Bao-yu'nun "sözleri herhangi bir skandala meydan vermesin diye durumu kurtarmak"

olur. Gelişmelere *meydan vermemek*; işte esas nokta budur: anlatıyı daraltmak. *Taşın Hikâyesi*, çoğunlukla Çinli *Buddenbrooklar* olarak tanımlanır; gerçekten de bu iki eser, büyük bir ailenin çöküşünü anlatır ama *Buddenbrooklar*, beş yüz sayfada yarım yüzyılı anlatırken *Taşın Hikâyesi*, iki *bin* sayfaya on iki yıllık bir dönemi sığdırır. Takdir edersiniz ki burada söz konusu olan (her ne kadar açıkça ortada olsa da) bir ritim meselesinden çok eşzamanlılık ile artzamanlılık arasındaki hiyerarşi meselesidir. *Taşın Hikâyesi*'nde "yatay" bir anlatı hâkimdir; burada önemli olan, "ileriye dönük" Avrupa düzyazısı açısından değerlendirildiğinde verili bir olayın "sonrasında" meydana gelenler değil, "yanında" gerçekleşenlerdir: bu muazzam anlatı sistemi boyunca hafif bir dalgalanma yaratan tüm titreşimler ile anlatıyı kararlı bir istikamette tutmayı amaçlayan *karşı* titreşimler. Daha önce simetrinin bozulmasının, Avrupa düzyazısının dönüşsüzlüğü pekiştirmesine nasıl olanak tanıdığına dikkat çekmiştim; dönüşsüzlük Çin romanlarında da görülür şüphesiz ama Çin romanları bu dönüşsüzlüğü pekiştirmek yerine çoğunlukla *kontrol altına almaya* çalışır; böylece simetri, yeniden romanın merkezine oturur. Bölümler, onları özenli bir şekilde iki parçaya bölen beyitlerle başlar; pek çok önemli pasaj, mükemmel bir şekilde isimlendirilmiş "paralel düzyazı" ile ifade edilir ("Akşamlar zevk peşinde koşmaya adanmıştı / Sabahlar ise göz boyayan bir oynaşmanın vesilesiydi"); romanın genel mimarisinde, yüzlerce sayfa boyunca birbirini yansıtan on, yirmi, hatta elli bölümlük bloklar vardır... Bu, gerçekten mütenavip bir gelenektir.

Mütenavip fakat *kıyaslanabilir*: Çin romanı, Fransa'yı muhtemel bir istisna kabul edersek, 18. yüzyıla kadar gerek nicelik gerekse nitelik bakımından Avrupa romanına kıyasla daha büyüktü desek yeridir. 1827 yılında, "Çinlilerde bunun gibi binlercesi var, hatta bizim atalarımız daha ormanlarda yaşarken bile romanları vardı onların," demişti Goethe, Eckermann'a, *Weltliteratur* kavramını türettiği gün (bir Çin romanını okurken). Goethe rakamlarda yanılıyordu: 1827 yılına gelene kadar Fransa'da ya da Britanya'da veya aslına bakarsanız Almanya'da da bu niteliklere sahip binlerce roman vardı ama Çin'de yoktu.

Neden?

IV

18. yüzyılın merkez bölgelerinin kaderini tartışırken, der Kenneth Pomeranz *The Great Divergence* adlı çalışmasında,

"Avrupa'nın dışında kalan alanları, zımnen normalleştirilmiş Avrupalı yolları yeniden üretmekten alıkoyan engelleri araştırmaya dair daha bildik alıştırmanın yanı sıra, İngiltere'yi Yangtze Deltası ya da Gucarat gibi bir yer hâline getirebilecek bir yoldan mahrum bırakan yokluklara, kazalara ve engellere de bakarak gerçekten karşılıklı kıyaslamalar yapmalıyız. Bu kıyaslamanın bir tarafını daima norm olarak görmektense diğer tarafın beklentilerini de hesaba katarak kıyaslamanın her iki tarafını da 'sapma' olarak değerlendirmeliyiz."[11]

Romanın Avrupa'da, Çin'de izlediği yoldan sapmasıyla yükselmesi: Bu kavramlarla düşünmeye başlar başlamaz romanın Çin'de Avrupa'dan nasıl katbekat fazla *ciddiye* alındığı hemen göze çarpıyor. Çin kültürü, Konfüçyüsçü ediplerin tüm saldırılarına rağmen 17. yüzyılın başlarında halihazırda bir roman kanonuna sahipti; Avrupa'da ise bu daha akla bile gelmemişti. Epik ya da tragedya veya lirik için bir kanonları vardı ama romana özgü bir kanon oluşturmamışlardı. Kaldı ki kanon, buzdağının yalnızca görünen kısmıdır; Çin'de romanların düzenlenmesine, gözden geçirilmesine, sürdürülmesine ve bilhassa *yorumlanmasına* muazzam bir yatırım yapılıyor; bunun için entelektüel bir çaba harcanıyordu. Romanlar zaten hacimli kitaplardı; altı yüz bin kelimeden oluşan *Üç Krallığın Hikâyesi*, satırarası yorumlarla birlikte bir milyon kelimeye ulaşıyordu ama David Rolston'ın da dediği gibi "romanın lezzetinden" daha çok söz ediliyordu ve "yorumsuz baskılar dolaşıma girmiyordu".[12]

"Roman," der Watt, *Romanın Yükselişi* adlı çalışmasında "yoruma diğer türlere nazaran daha az gereksinim duyar".[13] Söz konusu Avrupa'ysa, haklıdır. Ne var ki Çin romanlarının yoruma ihtiyacı vardı zira onlara sanat gözüyle bakılıyordu. En azından, 1600 yılı dolaylarında kaleme alınmış *Düşler Bahçesi*'nden itibaren "Çin *xiaoshuo*su, zamana yayılan bir estetik dönüş yaşıyordu," der Ming Dong Gu: "egemen edebi türlerle rekabet ve özbilinçli bir öykünme... bir şiirleştirme".[14] Avrupa romanını, Çin'deki yolundan ayıran yoklukları arıyorsak işte biri: Avrupa romanının yaşadığı estetik dönüş, neredeyse üç yüzyıllık bir gecikmeyle 19. yüzyılın sonlarında vuku bulmuştu.[15]

11 Kenneth Pomeranz, *The Great Divergence: China, Europe, and the Making of the Modern World Economy*, Princeton 2000, s. 7, 8.

12 David L. Rolston, *Traditional Chinese Fiction and Fiction Commentary: Reading and Writing Between the Lines*, Stanford 1997, s. 4.

13 Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Berkeley 1957, s. 30.

14 Ming Dong Gu, *Chinese Theories of Fiction: A Non-Western Narrative System*, New York 2006, s. 71.

15 Bu iki modelin ayrılığı, –aynı yıllarda yazılan ve (hispanistlerden çok sinologlar tarafından) sık sık

Neden?

V

Pomeranz'a göre bu büyük ayrılığın bir nedeni, 18. yüzyılda Avrupa'da tüketimi teşvik eden ve bu yolla bir bütün olarak ekonomiyi canlandıran "moda tekerleklerinin daha hızlı dönmesi"[16] idi; aynı dönemde Çin'de, Çing Hanedanlığı'nın gücünü pekiştirmesini müteakip bir asırdan fazla bir süre geçmiş, "değişimin motoru olarak" tüketim durma noktasına gelmiş ve McKendrick, Brewer ve Plumb'ın dikkat çektiği gibi "tüketici devrimi" için gereken ivme yaratılamamıştı. Devrim, büyük bir kelimedir, bu anlamda pek çok kişi 19. yüzyılın ortalarına kadarki tüketim miktarını sorgulamıştır; bugün bile hiç kimse, 18. yüzyılda iç dekorasyondan aynalara, saatlere, porselenlere, gümüş eşyalara, mücevherlere –konserlere, yolculuklara ve kitaplara kadar– bir Çin deyişiyle "fuzuli şeyler"in çoğaldığından şüphelenmiyor. "Boş vakte dair herhangi bir mülahazada," der Plumb, "kültürel arayışları ön plana çıkarmamak, oldukça yanlış olacaktır".[17] O hâlde: "Bir tüketici toplumunun doğuşu", Avrupa romanı için ne ifade ediyordu?

Öncelikle, dev bir nicel sıçrama. Yüzyılın ilk on yılından son on yılına kadar Fransa'da (1790'larda roman yazmaktan daha fazlasını yapmalarına rağmen) yeni başlıkların sayısı yedi, Britanya'da on dört, Alman topraklarında ise yaklaşık otuz kat arttı. Yine 18. yüzyılın sonuna kadar baskı adetleri, özellikle tekrar baskılar için bir parça artmıştı; standart bibliyografyalarda yer almayan pek çok roman, (bazıları geniş okur kitlesine sahip) dergilerde neşredilmeye başlamıştı; aile bağlarının güçlendirilmesi, (Dr. Bowdler'ın mesleğini icra etmesi için gereken eğitim sahasını sağlan) evde

geleneklerine atıfta bulunularak birbiriyle kıyaslanan– *Don Kişot* ve *Düşler Bahçesi* romanlarının oynadığı rolle açıkça tanımlanır: *Düşler Bahçesi* romanının, çok uzun olmasa da en az iki yüzyıl boyunca Çin'de roman kuramı ve teamülü üzerindeki etkisi, *Don Kişot* romanının Avrupa'daki etkisinden kıyaslanamaz şekilde büyüktü. Benzer bir yol ayrımı, 18. yüzyılın sonlarında, Çin estetik dönüşünün (*Taşın Hikâyesi*) üstün yetenekli bir Alman şair-romancı kuşak (Goethe, Hölderlin, Novalis, Schlegel, Von Arnim, Brentano) ile boy ölçüşebileceği bir zamanda gerçekleşmişti – Avrupalı okurlar onları tümüyle göz ardı etmeseydi (Goethe dışında tabii, ne var ki Goethe bile *Meister*'in ilk "şiirsel" versiyonunu, o zamanlar için doğru kitap olmadığını hissetmişçesine bir çekmecede tutmuştu). Bu arada *Düşler Bahçesi*'nin Çin romanını değiştirecek şaheser olarak selamlanması, iki gelenek arasındaki farka ilişkin bir diğer çarpıcı örnektir: Avrupa kültürünün, Çin kültürünün ürettiği kadar belirgin bir erotik külliyat üretmesi –ve bunun kıymetini bilmesi!– tasavvur bile edilemez.

16 Pomeranz, *The Great Divergence*, s. 161.

17 J. H. Plumb, "The Commercialization of Leisure in Eighteenth-Century England", Neil McKendrick, John Brewer, J. H. Plumb, *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England* içinde, Bloomington 1982, s. 265, 266.

yüksek sesle okumayı teşvik etmişti; son olarak ve daha da önemlisi, kitap ödünç veren kütüphanelerin yayılması, kitapların hiç olmadığı kadar verimli şekilde dolaşıma girmesine yol açmış ve zamanla yazarlar ve yayıncılara bir kerede üç okura vermek amacıyla her romandan üç adet hazırlamayı dayatmıştı. Bu muhtelif faktörlerin nicel bir değerlendirmesini yapmak zor olsa da tümünün, romanların dolaşımını (ihtiyatlı bir şekilde fikir yürütürsek) iki ila üç kat artırdığını kabul edersek Batı Avrupa'daki romanların sayısının da 18. yüzyıl boyunca otuz ila altmış kat artırdığını düşünebiliriz. McKendrick'e göre, gül çayı tüketiminin yüzyılda on beş kat artması, tüketici devrimi açısından büyük bir başarı hikâyesidir. Romanların tüketimi ise çay tüketiminden daha fazlaydı.

Peki neden? Bir zamanlar buna "çünkü okur sayısı da aynı oranda arttı," yanıtı verilirdi. Ne var ki bugün, 1700 ile 1800 yılları arasında okur sayısının iki katına çıktığına ilişkin –okuryazarlıkla birlikte ele alındığında pek inandırıcı olmasa da son birkaç on yıldır benimsenen– ortak bir kanı mevcuttur; bu rakam Fransa'da biraz daha az, İngiltere'de ise biraz daha fazladır ama eğilim genel olarak bu şekildedir. Başka bir deyişle, elli kat artmadı, ikiye katlandı. Gelgelelim, o zamanki okurlar *farklı* bir okuma yapıyorlardı. Rolf Engelsing, buna "yüzeysel" okuma demiştir: Geçmişte olduğundan daha çok okuyorlardı, hem de daha bir hevesle, bazen tutkuyla ama muhtemelen çoğunlukla yalapşap, çarçabuk, hatta biraz da düzensizce; "derinlemesine" okumadan ve o zaman kadar norm olan –çoğunlukla ibadetle ilgili– benzer birkaç kitabın tekrar tekrar okunmasından bir hayli farklıydı bu.[18] Gerçi Engelsing'in tezi, çok kez eleştirilmiştir ama romanların sayısının okurların sayısından çok daha hızlı şekilde artması ve 1771 yılının Ocak ayı ortalarından Şubat ayı ortalarına kadar Clay'in kütüphanesinden her gün bir kitap ödünç alan Warwickli ünlü John Latimer gibi okurların varlığı dikkate alındığında[19], tüm bu sürecin ciddi bir artış –hadi dikkat dağınıklığı diyelim– olmadan nasıl işlediğini tasavvur etmek zordur.

Engelsing, Benjamin'in adını anmasa da yüzeysel okumanın, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" makalesinin sonunda yer alan "dikkat dağınıklığı durumunda algılama"nın ilk versiyonunu fazlasıyla andırdığını söylemeden edemeyeceğim. Bu makalede dikkat dağınıklığı ifadesini karşılamak için –dalgınlık ve oyalanma anlamlarına ge-

18 Rolf Engelsing, *Der Bürger als Leser: Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800*, Stuttgart 1974, özellikle s. 182 vd.

19 Jan Fergus, *Provincial Readers in Eighteenth-Century England*, Oxford 2006 s. 113.

len– *Zerstreuung* kavramı kullanılmıştır – roman okuma edimi için gereken muhteşem karışım. Üstelik Benjamin'e göre bu, "insanın algılama aygıtı"-na karşı koyan "görevler", onlara ne kadar dikkat edilirse edilsin altından kalkılamayacak denli ezici olduğunda "tarihsel dönüm noktaları"nda elzem hâle gelir;[20] dahası, oyalanma da bu yeni durumla baş etmenin –başka bir deyişle, roman piyasasını önemli ölçüde genişleten "daha da hızlı dönen moda tekerleklerine" ayak uydurmanın– en iyi yolu olarak ortaya çıkar.[21]

Peki tüketim toplumunun doğuşu, Avrupa romanı için ne anlama geliyordu? Daha fazla roman ama daha az dikkat. James değil ama ucuz romanlar, yeni okuma biçiminin havasını belirlemişti. Bu ödünç veren kütüphanelerin kayıtlarını herkesten daha iyi bilen Jan Fergus, *Gulliver'in Gezileri*'nin ilk değil de ikinci cildinin ya da *The Fool of Quality*'nin beş cildinden dördüncüsünün ödünç alınmasına dayanarak bunu "gelişigüzel" okuma olarak adlandırmıştır. Dahası, Fergus, bu davranışı "okur eylemliliği, başka bir deyişle, okurun seçim gücü"[22] olarak göklere çıkarmıştır; öte yandan,

20 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility", 1935, *Selected Writings III: 1935-1938* içinde Cambridge, MA 2002, p. 119. Bu pasaj, makalenin 1939 yılındaki üçüncü versiyonunda da esas itibarıyla değişmedi.

21 Tüketime, modaya ve oyalanmaya odaklanmamın, kapitalizmi edebiyat tarihinden silmek değil, bilakis kapitalizmin hangi yönlerinin romanın sıçrayışında daha doğrudan bir nedensel rol oynamış olabileceğini belirlemek anlamına geldiğini anlatabildiğimi umuyorum. Kapitalist genişlemenin, daha geniş ve daha okuryazar bir nüfus, daha tasarrufu mümkün bir gelir ve (bazıları için) daha fazla boş zaman gibi bazı önemli genel önkoşulları yarattığına şüphe yoktur. Öte yandan, yeni roman başlıkları, 18. yüzyıl boyunca üretilmiş basılı materyalden (bunlara yüzyılın sonunda çığ gibi büyüyen broşürleri de ekleyebiliriz; bkz. James Raven, *The Business of Books: Booksellers and the English Book Trade 1450–1850*, New Haven, CT 2007, s. 8) çoğunlukla dört kat daha hızlı arttığından, bu farklı büyüme oranına da bir açıklama getirmemiz elzemdir: Oyalanmanın ve modanın belirgin kıldığı (tiyatro, şiir ve kültürel üretimin diğer biçimlerinde daha az rol oynadığı düşünülen) tüketici zihniyetine ilişkin tuhaf mübalağa, şimdiye kadar bulduğumuz en iyi açıklama gibi duruyor. Tüketimin, roman tarihinde bu denli büyük bir rol oynayabilmesi, Constant'ın "özel zevklerde emniyetten haz alma" diye özetlenebilecek "Modernlerin Özgürlüğü" düşüncesi uyarınca, zevk için okumaya duyulan şüphenin azalmaya başlamasına bağlıdır (Benjamin Constant, *Political Writings*, Cambridge 2007, s. 317). Yeri gelmişken, zevkin, roman kuramının bir diğer kör noktası olduğunu da söylemeliyim: Romanın en başından beri bir "hafif okuma" biçimi olduğunu "bilmemize" rağmen (Thomas Hägg, "Orality, Literacy, and the 'Readership' of the Early Greek Novel", ed. R. Eriksen, *Contexts of Pre-Novel Narrative* içinde, Berlin/New York 1994, s. 51), zevk için okumak, "–dinî, iktisadi ya da toplumsal olmak üzere– ciddi nedenlerden dolayı" okumakla aynı şeymiş gibi çaba sarf ediyoruz hâlâ (sorunu ilginç bir şekilde ortaya koyan nadir çalışmalardan biri için bkz. J. Paul Hunter, *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth Century English Fiction*, New York/Londra 1990, s. 84). Gelgelelim, bu da özgül tarihsel çalışmaların, kuramsal düşünmenin epeyce ötesine geçtiği bir başka konudur: Misal, popüler, hafif, hatta bayağı yazma biçimlerine geçiş olmasa antik dönem romanına ait alan hiçbir surette çarpıcı biçimde genişleyemezdi.

22 Fergus, *Provincial Readers*, s. 108-116, 117.

dürüst olmak gerekirse, tutarlılığı bütünüyle bir kenara bırakırsak burada seçimin, piyasanın sunmak zorunda olduğuyla daima bir şekilde irtibat kurduğu görülüyor. Gün boyu televizyon izlemeyi bırakıp televizyona ara sıra bakmak – bunun bir eylemlilik olduğu söylenemez.

VI

Neden 18. yüzyılda Çin romanında herhangi bir artış, Avrupa romanındaysa bir estetik dönüş yaşanmadı? Bu sorulardan birine vereceğimiz cevapla diğerine de ulaşabiliriz. Romanın estetik bir nesne olarak ciddiye alınması, tüketimi yavaşlatmıştı; öte yandan, piyasanın romanlara göre ivme kazanması da estetik odaklanmanın önünde bir engel hâline gelmişti. "İyi bir okuyucu daha ilk bölümü okurken son bölümü düşünüyor," der (iki bin sayfa uzunluğundaki) *Düşler Bahçesi*'nin bir okuru, "son bölümü okurken de birinci bölümü anımsıyor".[23] İşte derinlemesine okuma böyle bir şeydir: Tek gerçek okuma, *yeniden* okumadır ya da bazı yorumcuların addettiği gibi "bir yeniden okumalar *serisi*"dir. Mao, "Eğer kaleminizi devreye sokmadan okursanız o gerçek bir okuma sayılmaz," diyerek meseleyi özetlemişti. Önemli olan, günde bir cilt okumak değil, o cildi *irdelemek*tir. Avrupa'da şunun şurasında modernizmden sonra insanlar romanları irdelemeye başladı. 18. yüzyılda insanlar ellerinde kalemleriyle okusaydı Avrupa romanının yükselişinden bahsedilmezdi.

VII

Büyük roman kuramları, çoğunlukla modernite kuramları olmuştur. Piyasa üzerinde ısrarla durmamın nedeni bunun kaba bir örneği olmasıdır. Ne var ki şu sıralar üzerinde çalıştığım, burjuva figürünü konu alan ve burjuva değerlerinin yayılmasının aslında ne kadar *sınırlı* kaldığını hayretle gözlemlediğim başka bir araştırma projesinin ortaya koyduğu yeni bir engel söz konusudur. Kapitalizmin yedi iklim dört bucağa yayıldığından kimsenin şüphesi yoktur, lakin –Marx, Weber, Simmel, Sombart, Freud, Schumpeter, Hirschmann gibilerine göre– burjuvaziyle en çok uyuşan değerlerin aynı oranda yaygın olması gerekmiyordu; bu varsayım, romana farklı gözlerle bakmama yol açmıştı: Roman, benim gözümde artık burjuva modernliğinin "doğal" bir biçiminden ziyade, modern*öncesi* muhayyelin, kapitalist dünyaya yayılmaya devam etmesini sağlayan bir biçimdir. Macera romanları,

23 Rolston, *Traditional Chinese Fiction*, s. 126.

buradan ileri gelmektedir. *Protestan Etiği* açısından modern kapitalizmin ruhunun sembolü, Auerbach'ın *Mimemis*'te açıkça gördüğü gibi, realizmin suratına indirilmiş bir tokattır. Maceranın modern dünyadaki işlevi nedir? Bu konuda kendisinden çok şey öğrendiğim Margaret Cohen, macerayı, genişlemeye ilişkin bir mecaz olarak görmektedir: Kapitalizm saldırıya geçmiş ve okyanusları aşarak tüm gezegene yayılmıştır. Kanımca Cohen haklı; yalnızca, maceranın bu bağlamda oldukça etkili olmasının nedeninin, *savaşı* tahayyül etmekteki başarısı olduğunu eklemek isterim. Zayıfların her türlü fesattan kurtarılmasına ahlaki bir boyut kazandıran fiziksel güce duyulan hayranlık dikkate alındığında macera, kapitalist genişlemeye eşlik edecek kudret ve hakkın mükemmel bir karışımıdır. Bu yüzden, Köhler'in Hıristiyan savaşçısı, kültürümüzde –romanlarda, filmlerde, video oyunlarında– varlığını korumakla kalmamış, kıyaslanabilir herhangi bir burjuva figürüne karşı ayakta kalıp onu gölgede bırakmıştır. Schumpeter kabaca şöyle ifade eder: "Burjuva sınıfı bir efendiye ihtiyaç duyar."[24]

Bir efendiye ihtiyaç duyar – bu her zaman böyledir. Burjuvazinin özdeğerlerinin üst üste çarpıtılmasına verdiğim ilk tepki, bunu zorunlu kılan sınıf kimliğinin kaybı karşısında şaşırmak olmuştu; bu, doğrudur ama başka bir perspektiften bakıldığında tümüyle ilgisizdir, zira hegemonyanın saflığa ihtiyacı yoktur; hegemonya yoğrulabilirliğe, kamuflaja ve eski ile yeni arasındaki danışıklı dövüşe gereksinim duyar. Roman da nihayetinde bu farklı gruplaşma uyarınca modernite anlayışımız için arz ettiği öneme kavuşur: ideolojik ihtiyaçların işlevsel ifadeleri sayılan modernöncesi özellikleri –ki bunlar arkaik kalıntılar değildir– olduğu hâlde değil, tam da bu özelliklerinden *dolayı*. Kapitalist dünyadaki jeolojik mutabakat katmanını deşifre etmek – işte bu, roman tarihi ve kuramı açısından takdire şayan bir meydan okumadır.

---

24 Joseph A. Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy*, New York 1975 (1942), s. 138 Türkçesi: *Kapitalizm, Sosyalizm ve Demokrasi*, I. cilt, çev. Tunay Akoğlu, Varlık, İstanbul 1966; *Kapitalizm, Sosyalizm ve Demokrasi*, II. cilt, çev. Rasin Tınaz, Varlık, İstanbul 1967.

ÜSLUP AŞ: YEDİ BİN BAŞLIK ÜZERİNE MÜTALAALAR (BRİTANYA ROMANI, 1740-1850)

Bir edebiyat tarihçisi, yedi bin başlık yazarak neyi amaçlamaktadır?[1] *"Edebiyat Mezbahası" adlı makalemin sunumunda, kartopu metaforunu kullanmıştım ve yirmi yıl boyunca sahiden de öyle hissetmiştim; başlangıçta, makaleyi nicel bir araştırmayla sonlandıracağımı düşünmemiştim: İlgimi çeken tek şey, biçimlerin zaman içinde nasıl değiştiğini ortaya koyan büyük evrim kuramıydı. Bununla birlikte, evrim üzerine çalışırken Ernst Mayr'ın türleşme teorisi, yeni biçimlerin oluşumunda coğrafyanın rolünü görmemi sağladı; ben de edebiyat haritaları çizmek için kartografyaya yöneldim ama haritalar bağdaşık verilere ihtiyaç duyduğundan önce romanlardan (Balzac'ın Paris'teki genç erkekleri, Austen'da başlangıçlar ve sonlar gibi) küçük seriler çıkarmaya, daha sonra kütüphane stoklarının ve çeviri akımlarının grafiğini yapmaya başladım. Evrim, coğrafya, haritalar, diziler, grafikler... Bir adım diğerine yol açtı, bir adım diğerini* aradı. *Ve bir gün, morfolojik evrim çalışmasının, kendisini nicel veri analizine dönüştürdüğünü fark ettim.*

Ama bir sorun vardı. "Edebiyat" dizileri (mesela Austen, Balzac) ilginç biçimsel kalıpları ortaya çıkarıyordu çıkarmasına ama bu kalıplar zayıf bir nicel temele sahipti; kitabın tarihinden elde edilen veriler daha güvenilir-

1 Bu makale, Sam Bowles, David Brewer, Bob Folkenflik, Matthew Jockers, David Krakauer ve Michael Silverstein ile yapılan tartışmalarla epeyce geliştirilmiştir; hepsine ayrı ayrı teşekkür ederim. Matthew Jockers ile David Krakauer'in birlikte yaptığı daha soyut başka bir çalışma, takip eden argümanı çok geçmeden genişletip detaylandırmalıdır.

di ancak o da resmi analizden çok uzaktı. Biçime ve verilere ulaşmıştım lakin bunlar da birbiriyle örtüşmüyor gibiydi. Ardından, "Üslup AŞ" ile birlikte bu iki taraf, "Mezbaha"nın –veyahut Edebiyat Laboratuvarı'nın ilk broşürünün "nicel biçimcilik" kısmının– sunumunda bahsettiğim "yakın okumasız biçimcilik"e ilişkin olgunlaşmış bir örnekte bir araya geldi. Yine de nicelleştirme, yalnızca temel birimler makul bir şekilde tanımlandığı takdirde gerçekleşebileceğinden –ve dil birimleri, olay örgüsünün birimlerinden çok daha iyi tanımlandığından– bu noktada ikiye bölünen biçim, "Üslup AŞ"nin biçimciliğinin, olay örgüsünden bahsetmeksizin tümüyle dil analizine odaklanmasına yol açmıştı. Bana öyle geliyor ki –bu derlemenin son makalesinde bir kez daha yer bulan ve aksi yönde giderek açıkça yanılan– "Başlangıcın Sonu"nda bahsettiğim analitik tektaraflılığa dair başka bir örnek var: Hamlet*'in olay örgüsüne ilişkin bir analiz, Shakespeare'in karakterleri tüm oyun boyunca tek kelime etmemiş gibi davranmıştı. Belli ki Weber'in "Meslek Olarak Bilim" dersinde yazdığı gibi "at gözlüğü" takmak hoşuma gidiyor. Azılı diyalektik-karşıtı duruşu, kendimi tüm gücümle sentezdense analize vermeme neden olan Marksist formasyonumun (Della Volpe ve Colletti'nin çalışmasının) longue dureé*si *olmalıydı. Dedim ya, bunu sevmiştim.*

Dahası, "Üslup AŞ" makalesini çalışırken İhmal Edilmiş Yapıtlar arşiviyle kanon arasındaki muazzam fark da anlaşılır hâle gelmişti. Arşive girdiğinizde mutat koordinatlar kaybolur; görüp görebileceğiniz tek şey, edebi taksonomi kategorilerinin pek az yardım ettiği melez bir gariplikler yığınıdır. Var olup olmadığını dahi bilmediğin bir evrende kaybolduğunu hissetmek, gerçekten büyüleyici ama ahenksiz seslerin bu Walpurgisnacht*'ından rasyonel bir timsal çıkarmak oldukça zor. Üstelik başka bir sorun daha var ki kaş yapayım derken göz çıkarmak bu olsa gerek: Ortalama, büyük niceliklerle çalışırken kaçınılmazdır – ortalama; benzeşme, yavaşlık ve can sıkıntısı anlamına gelir. Çokseslilik ne kadar artarsa monotonluk da bir o kadar artar. Bu, dijital beşeriyetin Scylla ve Charybdis'idir. Bu ikisi arasında makul bir ilişki kurduğumuz gün, yeni bir edebi manzara ortaya çıkacaktır.*

***

1740 ile 1850 yılları arasındaki Britanya romanı. Çevresel. Dönemin başında sık sık hakir görülse de sonlarına doğru neredeyse ulusal kültürün merkezine taşınmıştır. Dolayısıyla bahsettiğimiz dönem, bu edebi biçim açısından önemli bir yüzyıla tekabül etmektedir. Öte yandan, doğruyu söy-

lemek gerekirse bu çalışmanın tarihsel çerçevesi, büyük ölçüde, dışsal bir nedenin etkisiyle belirlenmiştir: Daha önceki ve sonraki dönemlerin aksine 1740-1850 dönemine dair oldukça geniş kaynakçalara sahibiz. Demek istediğim, uzun bir başlık listemiz var: Birkaç yıl içinde şimdiye kadar yayımlanmış (neredeyse) tüm romanların tam metinlerinin yer aldığı dijital bir arşive sahip olacağız ama şimdilik, kanonu oluşturan romanların %1'inin ötesine geçmenin ve bir bütün olarak edebi alan hakkında müphem de olsa bir fikir edinmenin en iyi yolu başlıklardır. Dahası, başlıklar, iyi birer araştırma araçları olmakla beraber kendi başlarına büyük önem taşırlar –bir romancı olarak Walter Scott'ın ilk sözü, sahiden "başlık" idi ("Bu çalışmanın başlığı, yoğun ve hararetli bir tartışma sonunda seçilmiştir...")– ve Claude Duchet'nin ifade ettiği gibi "piyasanın durumu açısından kodlanmış birer mesaj" olmalarından mütevellit önemlidirler.[2] Piyasa açısından bir kod, kısmen işaret, kısmen reklam olduğundan başlık, dil olan romanın, meta olan romanla buluştuğu yerdir ve onların karşılaşmaları son derece aydınlatıcı olabilir. Bu tespitten sonra bu tarihin üç anına odaklandım: İlk olarak 18. yüzyıl roman başlıklarının geçirdiği esas başkalaşımı tanımlayıp bu başkalaşımın nedenlerini açıklamaya çalıştım; ardından 1800'lerde ortaya çıkan yeni bir başlık tipinin, okurların romandan beklentilerini nasıl değiştirmiş olabileceği üzerine düşündüm, son olarak da belirli türlere işaret eden başlıklara dair bazı stratejileri inceleyerek nicel biçembilime yönelik küçük bir girişimde bulundum. Bu üç bölümün, edebi alanın büyük yapbozundaki üç parçaya karşılık gelmesini umuyorum.

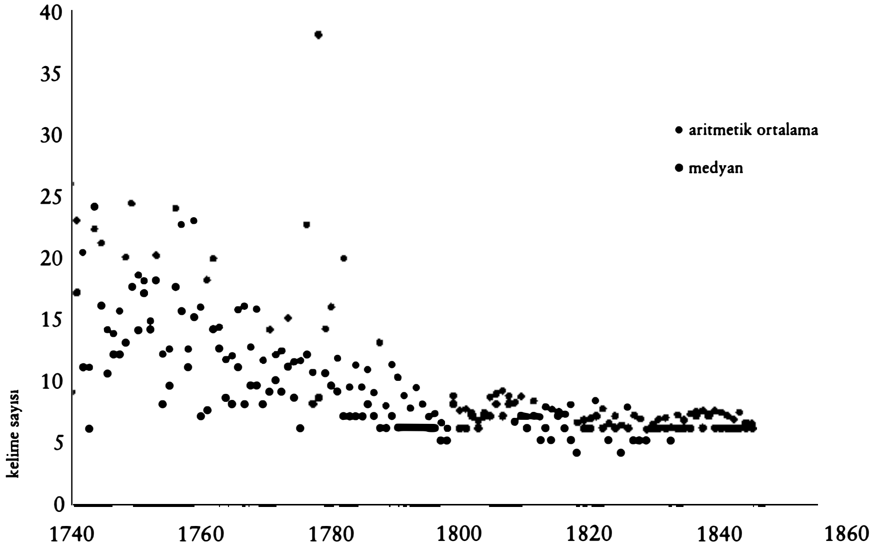
I

18. yüzyıl roman başlıklarının geçirdiği esas başkalaşım aslında basitti; iki kuşağın uzamı dikkate alındığında gittikçe kısalmışlardı. Başlık uzunluklarının kelime sayısıyla ölçüldüğü **Şekil 9.1**'de, başlıklarda ilk yirmi beş yıl boyunca on ila yirmi kelime arasında değişen bir medyan salınımı görüyoruz; bu sayı 1770 civarında hızla on kelimeye düşüyor, 1790'a kadarsa altı kelimeye. 19. yüzyılın ortalarına kadar da (küçük iniş çıkışlar yaşasa da) yerinde sayıyor.[3] On beş ya da yirmi kelimeden altıya. Artık başlıklar kısalmakla

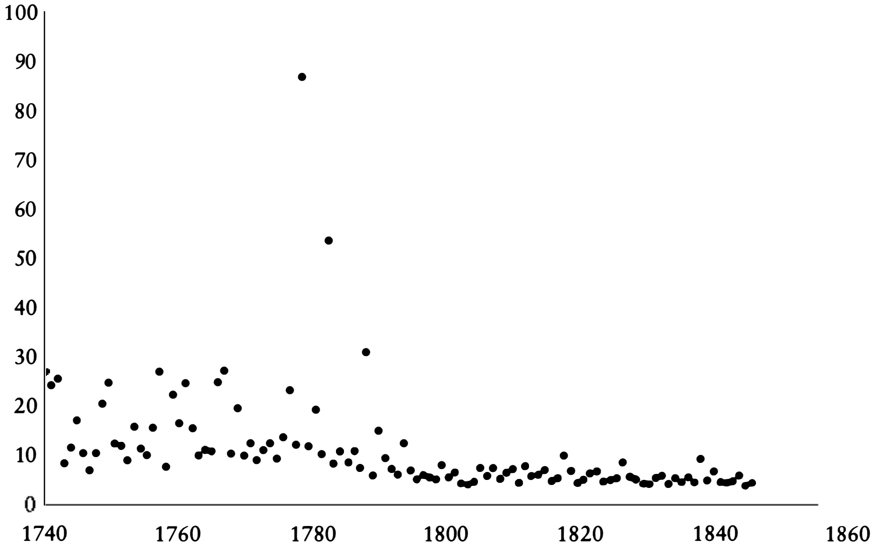
---

2 Claude Duchet, "'La fille abandonnée' et 'La bête humaine'; éléments de titrologie romanesque", *Littérature* 12, 1973, s. 50.

3 **Şekil 9.1**'deki grafik, başlıkların nasıl çeşitlendiğine dair daha eksiksiz bir resim sunmak için hem aritmetik ortalamayı hem de medyan uzunluğunu izlemektedir: Medyan her verili yılın "esas" uzunluğuna dikkat çekerken (başka bir deyişle, medyan noktasının üstünde ya da altında eşit sayıda sonuç vardır) ortalama, çoğunlukla abartılı uzunlukta olan bazı başlıkları göstermektedir.



Şekil 9.1: Başlıkların Uzunluğu



Şekil 9.2: Britanya Romanı 1740-1850, standart sapma

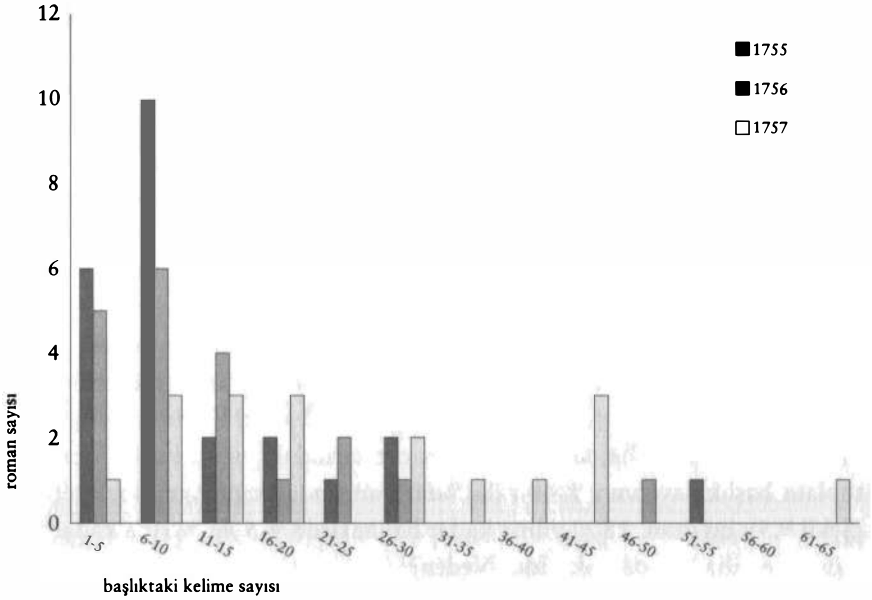
kalmaz, bu yüz on yıl boyunca birbirlerine daha da benzemeye başlarlar: Şekil 9.2'de, standart sapmanın aşırı düşmesi, seçeneklerin nasıl hızla daraldığını çok net bir şekilde göstermektedir. Bunun ne ifade ettiğini anlamak için 18. yüzyıl ortasında yayımlanan romanların başlıklarının Şekil 9.3'deki dağılımına bakmak yeterlidir: Başlıkların çoğu oldukça kısadır ve bir ila on kelimeden oluşur fakat buna rağmen on beş, yirmi, yirmi beş, otuz, kırk veya daha fazla kelime kullanan pek çok başlıkla birlikte hâlâ çok çeşitlidir. Yüz yıl sonra (Şekil 9.4) bu "kuyruk" kısalır ve uzun başlıklar fiilen yok olur.[4] Başka bir deyişle, burada tüm başlıkların kısalmasının yanı sıra belirli bir tür başlığın tamamen ortadan kalktığını görüyoruz. "Uzun" derken ne kadar uzun olduğu sorusu, tabii ki cevapsız kalmaya devam etmektedir lakin sınırı on beş veya yirmi kelime olarak belirlediysek –ki bu da bir başlık için oldukça çoktur– o hâlde 18. yüzyılın ortalarındaki uzun başlık oranının, toplam başlık sayısının %40'ı ila %60'ı arasında değiştiğini söyleyebiliriz (Şekil 9.5); bu oran, 1800 yılına kadar halihazırda %5 ila %10'a kadar düşmüştü ve nihayetinde yok oldu. Neden?[5]

İki ölçüm şekli arasındaki fark, özellikle (346 kelime uzunluğundaki başlığıyla *History of Miss Harriot Fairfax*) 1780 ve (273 kelime uzunluğundaki başlığıyla *The Maid of the Farm; Or memoirs of Susannah James*) 1784 gibi yıllarda belirginleşir; bu iki örnekte medyan (8,5 ve 7) hemen hemen hiç etkilenmezken aritmetik ortalama sırasıyla 37,9 ve 19,7 olur.

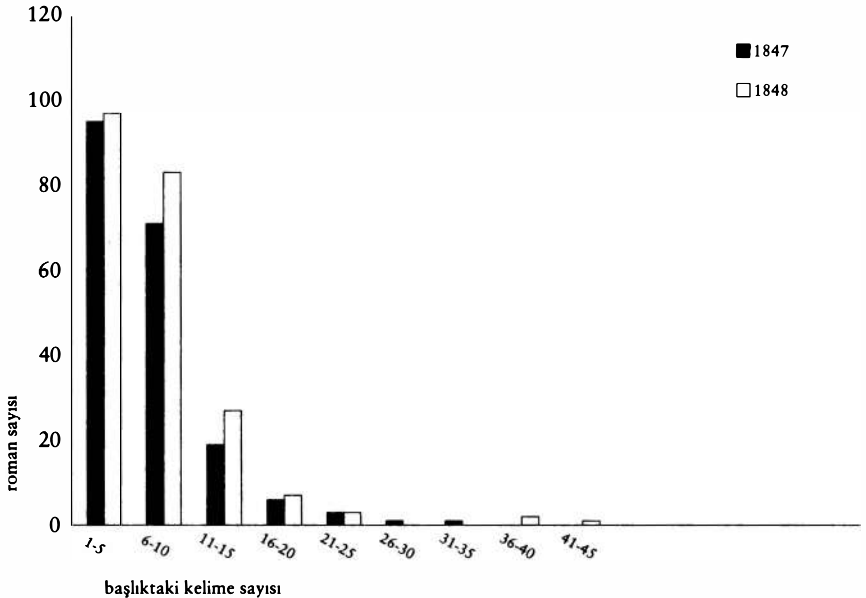
Aksi belirtilmediği sürece tüm şekiller, şu kaynaklardan elde edilmiştir: 1740-1749, Jerry C. Beasley, *Novels of the 1740s*, Georgia 1982; 1750-1769, ed. James Raven, *British Fiction 1750-1770: A Chronological Checklist of Prose Fiction Printed in Britain and Ireland*, Delaware 1987; 1770-1829, ed. Peter Garside, James Ravenn ve Rainer Schöwerling, *The English Novel 1770–1829: A Bibliographical Survey of Prose Fiction Published in the British Isles*, cilt 1, 2, Oxford 2000; 1830-1836, çevrimiçi veritabanı "The British Novel 1830-36", Cardiff Üniversitesi'nde Peter Garside tarafından yönetilen bir çalışma; 1837-1850, ed. Andrew Block, *The English Novel 1740-1850*, Londra 1968.

4 2006 yılının Kasım ayında *New York Times* çoksatan listesinde yer alan otuz romanın başlığı, bir ila altı kelimeden oluşuyordu; 2008 yılının Kasım ayında ise bir ila yedi kelimeden oluşan başlık sayısı kırktı. Her iki durumda da aritmetik ortalama yaklaşık 2,7 kelime civarındaydı – Austen'ın 2,0 ortalamasından biraz yüksekti.

5 Bir başlıktaki kelime sayısını hesaplamak... Peki başlık dediğimiz şey tam olarak *nedir*? 1802 yılında yayımlanan romanlar arasında Peter Garside'ın döneme damga vuran kaynakça listeleri *Delaval. A Novel. In three Volumes* de yer almaktadır. Peki ya "in three Volumes" (ya da "dedicated to Her Royal Highness The Dutchess of York" veya "from the French of M. Victor Hugo") gibi metindışı gerçekliklere bu denli açıkça işaret eden ifadeler, başlığın bir parçası olabilir mi sahiden? Bana sorarsanız olamaz. Bu gibi bilgiler başka bakımlardan yararlı olduklarından bu ifadeyi veritabanından kaldırarak söz konusu başlığı *Delaval. A Novel* diye bıraktım. Peki "A Novel" ("A Romance", "A Tale", "In a Series of Letter") nedir? Buradaki ima, metindışından çok, *üst*metindir: Tüm bu işaretler, özgül bir kitaptan ziyade bir *sınıfı* gösterir: Bunların alttür romanların analizi için paha biçilmez işaretler olmalarının dışında bireysel durumlar için söyleyecekleri hemen hemen hiçbir şey yoktur. Sonuç olarak (bahsi geçen kitapla ilgili yeni ve özgül bir şey söylediklerine inandığım sürece) başlıkta bulunmalarında ilk başta bir



Şekil 9.3: 18. Yüzyıl Ortalarına Ait Başlıklar



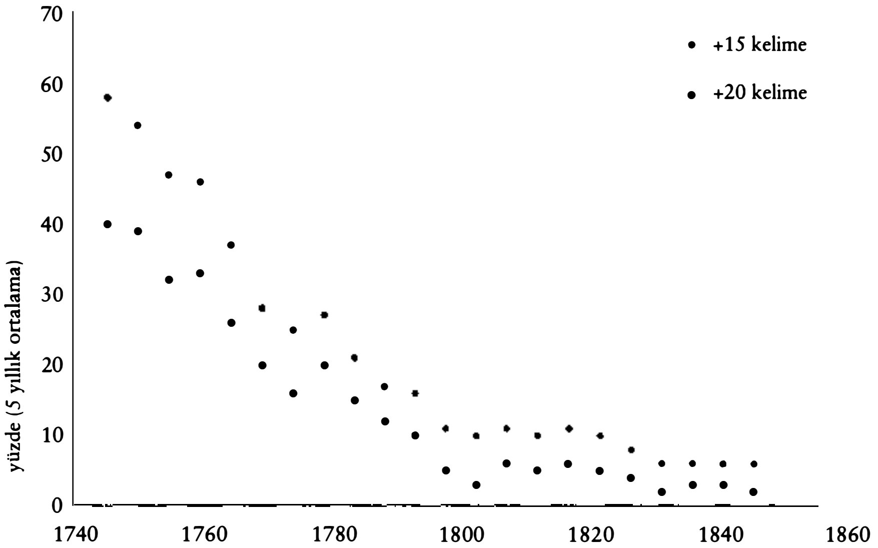
Şekil 9.4: 19. Yüzyıl Ortalarına Ait Başlıklar

Buna gelmeden önce bu uzun başlıklar neye benziyordu? *Ne* işe yarıyorlardı? Bu kelimeler, çoğunlukla romanın bir özetini veriyordu: *A letter from H—g—g, Esq; One of the Gentlemen of the Bedchamber to the Young Chevalier, And the Only Person of his Retinue that attended him from Avignon, in his late Journey through Germany, and elsewhere; Containing Many remarkable and Affecting Occurrences which happened to the P— during the course of his mysterious Progress. To a Particular Friend.* Bu tür bir başlık bugün garip geliyor ama bir romanın başlangıç bölümünde yer alan bir özet, aslına bakarsanız, anlamlıdır: Roman bir anlatı ve başlıktı –başka bir deyişle, başlık *sayfası* ki burada kitapların başlıkları için neden tam bir sayfaya ihtiyaç duyduklarını anlıyoruz–; özetle, başlık daha *kısaca* bir anlatıydı: Hikâyenin temel olaylarını, karakterlerini, kurgusunu ve sonunu takdim ediyordu. Tam da bu yüzden bir anlam ifade ediyordu.

Ne var ki kültürel ekosistem, bununla bağdaşmaz bir şekilde değişti: Britanya'daki roman neşriyatı; ilk on yıl içinde her yıl birkaç kitaptan yüzyıl ortasında yirmi beş kitap civarına, 1800'lere yaklaştıkça yetmiş ila seksene, Viktorya döneminde ise yılda yaklaşık yüz kitaba kadar 18. yüzyıl boyunca çarpıcı bir şekilde yükseldi (**Şekil 9.7**). Daha fazla roman dolaşımdayken iki şey oldu. Üçüncüsü, 18. yüzyılın dördüncü çeyreğinde *Monthly* ya da diğer süreli yayınlar, pek çok yeni romana dair görüşleri yayımlamaya başlayınca, başlık sayfalarındaki özetler gereksiz hâle geldi: Başka bir deyişle, edebi sistem gelişince, yani işlevlerinden bazıları daha da özelleşince başlıkları ayrıntılı bir açıklama yapmak zorunda bırakmaktan "kurtardı". Yeni romanların sayısı artmaya devam ederken bu romanların her biri, kaçınılmaz olarak, piyasadaki görünürlüğün daha küçük "pencere"sine sahipti; dolayısıyla bir başlığın, halkın dikkatini daha hızlı ve etkili bir şekilde çekmesi hayatiydi. Özetler bu konuda işe yaramıyordu, bir başına kalmış bir kitabı tanımlamakta başarılıydı ama iş kalabalık bir piyasanın dikkat çekmeye geldiğinde kısa başlıklar çok daha iyiydi – kolay kolay unutulmazlardı ve kitaba girizgâh açısından oldukça etkililerdi. Uzun başlıkların ortadan kaybolmasının

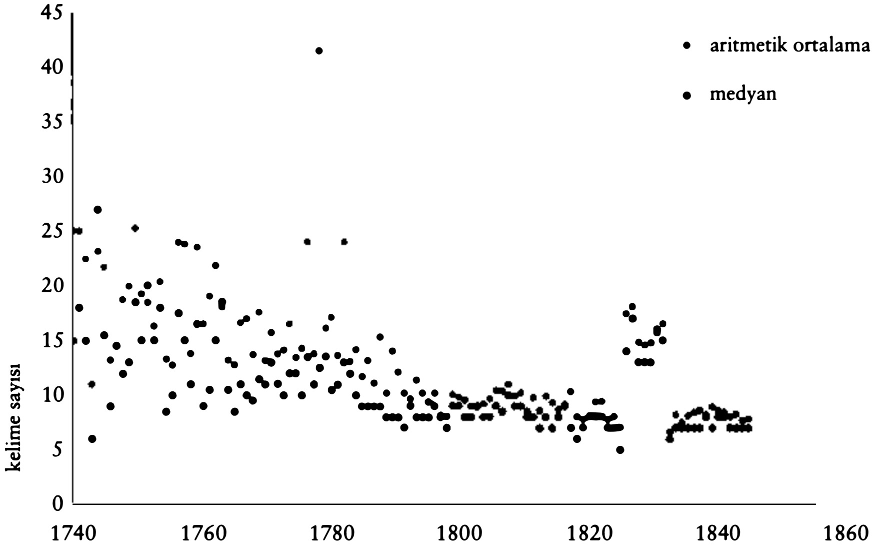
sakınca görmedim ama sonra, daha geniş bir sınıfın yalnızca onu yadırgatmak için anımsatıldığı garip durumları ayrı tutarak onları sildim: "A Rhapsodical Romance", "A Dramatic Novel", "A Neapolitan Tale" ve ayrıca elbette, "A Novel Without a Hero". Okurların bazıları seçimlerimi öznel olduğu kadar kötücül de bulabilir; bu nedenle, bu okurların **Şekil** 9.6'de listelenen ve başlıkların uzunluklarını tarafımdan herhangi bir müdahale olmaksızın kaynakçada görüldüğü şekliyle gösteren grafiği incelemelerini rica ediyorum. **Şekil 9.1** ile karşılaştırıldığında bu grafikteki genel eğilimin çok da değişmediği söylenebilir: Başlık uzunluğundaki azalma, diğerine nazaran daha az çarpıcı (medyan ilk kırk yıl boyunca önemli ölçüde yükseliyor ama sonra altı yerine yedi veya sekiz kelime civarında duruluyor) olsa da onun kadar belirgindir.

sebebi tam da buydu: Piyasanın büyüklüğü ile başlıkların uzunluğu arasında güçlü ve negatif bir bağıntı ortaya çıkmıştı. Biri büyüyünce diğeri kısaldı. Roman üretiminin yılda beş ya da on civarında sabit kaldığı bir buçuk yüzyıl boyunca başlık uzunlukları pek değişmemişti; yayıncılık ciddi bir gelişme göstermeye başlar başlamaz başlıklar kısaldı (Şekil 9.8). Başlıkların "nicel" dönüşümü, 1790 yılına kadar neredeyse tamamlanmıştı.[6]

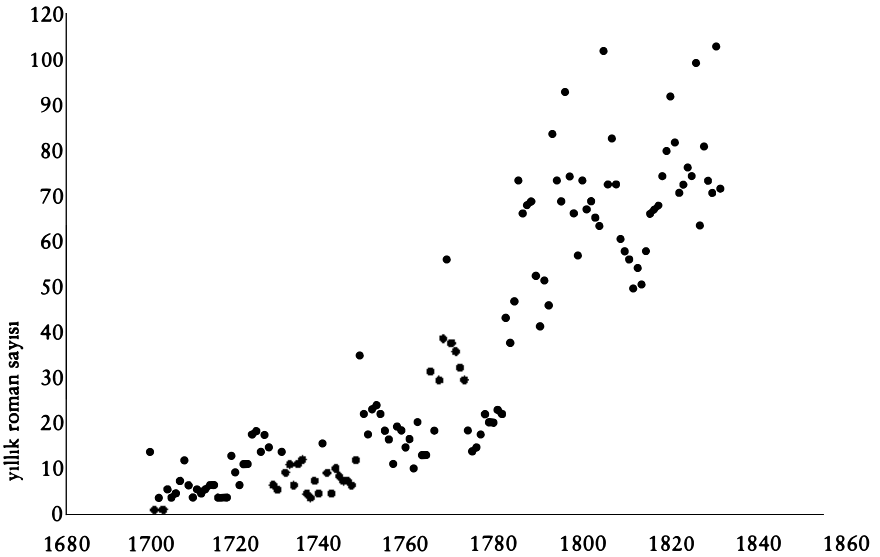


Şekil 9.5: Çok Uzun Başlıklı Romanlar

6 18. yüzyılın sonlarında gözden kaybolan bir diğer başlık tipi, 1772 yılında yayımlanan bir kitabın başlığında olduğu gibi "derleme başlık"tı: *The Egg, Or the Memoirs of Gregory Giddy, Esq: With the Lucubrations of Messrs. Francis Flimsy, Frederick Florid, and Ben Bombast. To which are Added Private Opinions of Patty Pout, Lucy Lucious, and Priscilla Positive. Also the Memoirs of a Right Honourable Puppy. Or Bon Ton Display'd: Together with Anecdotes of a Right Honourable Scoundrel. Conceived by a Celebrated Hen, and Laid Before the Public by a Famous Cock feeder.* Tıpkı özetlerin, okuyucunun dikkatini artzamanlı eksen boyunca geçen epizotların çokluğuna çektiği gibi derleme başlıklar da perspektiflerin, karakterlerin ve konumların "yatay" çoğalmasını ön plana çıkarabilir – roman yapısı daha sıkı ve homojen olmaya başladığı anda ortaya çıkan (çağın kılavuz sözcüğünü kullanırsak) "çeşitli" nahif ve pikareskvari şiirler gibi. Zamana ayak uyduramadıklarından 19. yüzyılda özetlerden ve başlıklardan bile daha tasavvur edilemez hâle geldiler.

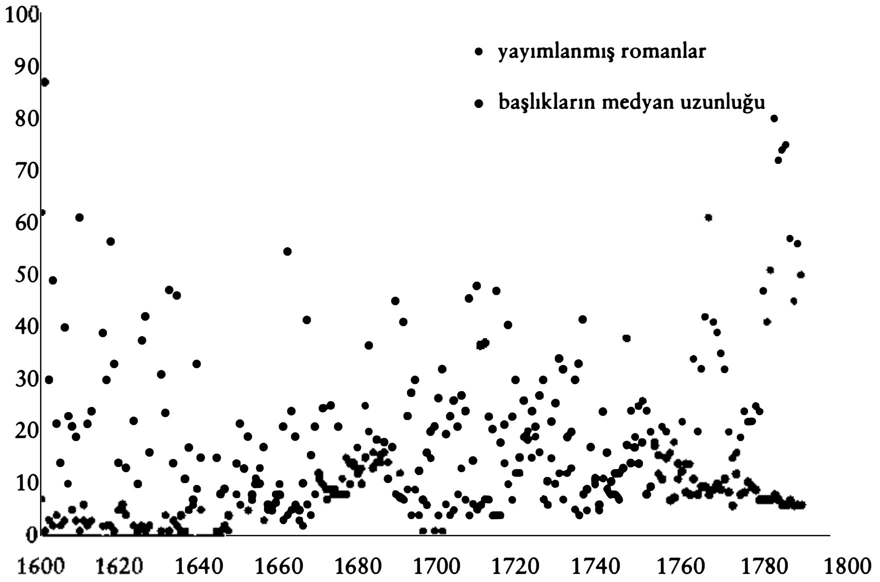


Şekil 9.6: Başlıkların Uzunluğu (düzenlenmemiş)



Şekil 9.7: Britanya Romanı Neşriyatı, 1700-1836

Ek kaynak: 1700–1739, ed. William H. McBurney, *A Check List of English Prose Fiction, 1700–1739*, Harvard, 1960. Grafik 1836 yılında son bulmaktadır, çünkü Block'un bibliyografyası (*The English Novel 1740–1850*) bu tarihten sonra yayımlanan roman sayısını önemli ölçüde abartmış gibidir.



Şekil 9.8: Edebiyat Piyasasının Büyüklüğü, Roman Başlıklarının Uzunluğu

Ek kaynak: 1600–1700, ed. Charles C. Mish, *English Prose Fiction, 1600–1700: A Chronological Checklist, Charlottesville*, VA 1967.

Yılda yalnızca birkaç kitap yayımlandığı sürece, başlıkların medyan uzunluğu on ila kırk elli kelime arasında salınmaya devam eder; bununla birlikte, 1720'lerdeki ve 1730'lardaki ilk "yükseliş"in ardından yirmi kelimenin, ilk kez Clifford Siskin tarafından fark edilen geç 19. yüzyıldaki sıçrama boyunca on kelimenin altına düşer. Daha önce (1655-1660, 1680'lerde) daha kısa ömürlü olan yayımcılık atılımları da başlık uzunluklarında belirgin bir düşüşe rastlamıştı.

Piyasa genişleyince başlıklar kısalır. **Şekil 9.8**, bu iki sürecin zamansal bağıntısını göstermektedir: Piyasaya daha yakından bakıldığında, belirli bir nedensel ilişki olduğu hemen fark edilir. Çünkü "piyasa", –okurların hemen hiç roman satın almadıkları– 19. yüzyıl sonlarında, aslında gezici kütüphane anlamına geliyordu. Ticari işletmeler, romanı, Britanya (ve Fransa, ve Almanya: Misal, Bertolt Brecht'in ilk oyunlarından *In the Jungle of Cities*, bu kütüphanelerin birinde geçer) boyunca yaymış ve katalogları, çoğu kez bugüne kadar ulaştırmıştır. Kataloglar, başlık listeleridir. Yine de Raven ile Garside'da aynı başlığı bulamazsınız. 1747 yılında yayımlanan *Capacity and Extent of the Human Understanding; Exemplified in the Extraordinary Case of Automathes: A Young Nobleman; who was Accidentally left in his Infancy, upon a desolate Island, and continued Nineteen Years in that so-*

litary State, separate from all Human Society. A Narrative abounding with many surprising Occurrences, both Useful and Entertaining to the Reader başlıklı kitap 1780'lerin Derby'sinde Sander's Kütüphanesi'nde *History of Automathes, A Young Nobleman* başlığıyla kataloğa girer. 1784 yılında yayımlanan *Unfortunate Sensibility; or, the Life of Mrs L******. *Written by Herself. In a Series of Sentimental Letters. Dedicated to Mr. Yorick, in the Elysian Fields* başlıklı kitap, 1790 yılında Berwick, Phorson Kütüphanesi'nde *Unfortunate Sensibility* başlığıyla kataloğa girer. 1788 yılında yayımlanan *Emmeline, the Orphan of the Castle* başlıklı kitap, 1793 yılında Strand'daki Sael's Kütüphanesi'nde *Emmeline* başlığıyla kataloğa girer. Örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Piyasanın durumu açısından kodlanmış bir mesaj. Piyasanın temel kurumu, kodu alır ve *kısaltır*: Kütüphaneler, bir katalog sayfasında yer israfı yapamazdı; iki roman arasında karışıklığa yol açmak istemezdi; kitabın sırtında yalnızca birkaç kelimeye yer vardı; kod sayesinde okurlar kitabı kanıksamakta ve başlıkların sağladığı "yönlendirme"ye daha az ihtiyaç duymaktaydı.[7]

7 Kitaba dair her şey, –Sam Bowles'ın bu makaleyi ele alan bir tartışma süresince gözlemlediği gibi– gerçekten de daha kısa başlıklar şeklinde ifade edilmeye zorlandıysa, bunlar kültürel ekosistem tarafından "mükâfatlandırılmamalı" ve diğer türlerden ortalama olarak daha başarılı sayılmamalı mı? Elbete daha başarılı sayılıp mükâfatlandırılmalı. Dahası, James Raven, 1770-1799 yılları arasında yayımlanan 1.400 romandan hangisinin 1829'a kadar en az beş kez yeniden basıldığını halihazırda tanımladığı için (bkz. "Historical Introduction: the Novel Comes of Age", *The English Novel 1770-1829: A Bibliographical Survey of Prose Fiction Published in the British Isles*, cilt 1, Oxford 2000, s. 40), bu altmış beş başlığın uzunluklarını, çok daha kısa olacakları beklentisiyle, onların yıllarına denk gelen medyanla karşılaştırdım. Ancak durumun pek de umduğum gibi çıkmadığını söylemeliyim: Otuz iki başlık gerçekten de medyandan daha kısaydı, ne var ki yirmi dokuzu daha uzundu (zaman zaman *çok daha* uzundu) ve dört tanesinin uzunlukları da tamı tamına aynıydı.

Bu sonuçlar –kalabalık bir piyasa, uzun başlıklara güçlü bir *negatif* baskı uygulasa da– belirli bir uzunluğa ulaşıldığında nispeten tarafsız kalacağını göstermişti: Yelpazenin bir ucunu yasaklarken öbür ucuna müdahale etmez. Diğer Avrupa geleneklerinde yapılan karşılaştırmalı çalışmalar, bu konuda ek kanıtlar sağlamalıdır; bu arada bazı Britanyalı kanonik romancılara dikkat kesilmenin, daha kapsamlı bir bibliyografik inceleme yapmak kadar mânâsız olduğunu da belirtmeliyim. Edgeworth ve Austen, kitaplarına çağdaşlarından çok daha kısa başlıklar atarken Fielding, Smollett ve Burney medyanın biraz altında kalmış, Richardson ve Radcliffe ise genel ortalamaya uymuştur. Ne ki Scott, Galt ve Dickens aşırı uzun başlıklarla oynamaktan zevk almıştır (ne var ki bu onların dönemine göre oldukça modası geçmiş bir tercihtir): *Tales of My Landlord, Collected and Arranged by Jedediah Cleishbotham, Schoolmaster and Parish-Clerk of Gandercleugh; The Annals of the Parish; or, The Chronicle of Dalmailing; During the Ministry of the Rev. Micah Balwhidder. Written by himself; Dealings with the Firm of Dombey and Son, Wholesale, Retail and for Exportation.*

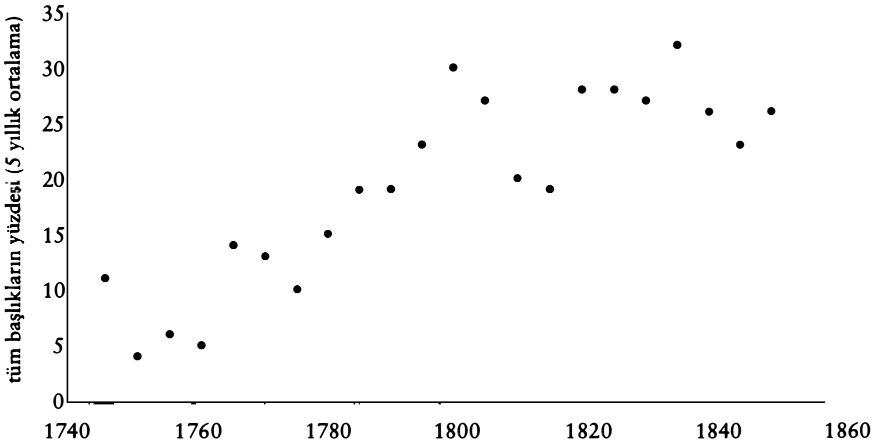
Şimdi, ne "başarılı" ne de "kanonik" roman yazarları kısaltılmış başlıklara öncülük etmeseydi, o zaman kaçınılmaz olarak bunu –bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi– ne özellikle popüler

Böylece ortalama uzunluk kısaldı, uzun başlıklar ortadan kayboldu ve yelpazenin öbür ucundaki bir, iki ya da üç kelimeden oluşan başlıklar hızla çoğaldı (**Şekil 9.9**): Bu başlıklar, 1740'larda ve 1750'lerde toplam başlık sayısının %5'ini oluştururken 1800'lere gelinceye kadar %20 ila %30 civarına erişmiş ve ardından selefi olan uzun başlıkların yerini tümüyle almıştı (**Şekil 9.10**). Yüz yıl sonra reklam sektöründe de aynı gelişmeler yaşandı ve 19. yüzyılın ayrıntılı açıklamaları yerini, bugünün reklamlarının kısa ama öz açıklamalarına bıraktı. Olup biten, *kelimenin tam anlamıyla* aynıdır: Romanların uzun özetler içeren başlık sayfaları, çoğunlukla el ilanları olarak kullanılıyor, oraya buraya yapıştırılıyordu; böylece bir kitabın tanıtımı yapılıyordu. Öte yandan, göreceğimiz gibi kısa başlıklar, daha iyi başlıklar olmanın yanı sıra aynı oranda iyi *reklamlar*dı.

Bu çalışmanın başında, başlıkların daha geniş bir edebi alanı görmemize imkân sağladığını söylemiştim. Bu tarihi anda, bu geniş alanda gördüğümüz ilk şey, *piyasanın gücü*dür: Bu güç bize öncelikle başlıktaki kelime sayısının artmasının romanın tanıtımını kısıtlayan başlıca etmen olduğunu gösterir. Bu, tabii ki tüm başlıkların piyasanın baskısına aynı tepkiyi verdiği anlamına gelmiyor ama aynı sorunla yüzleşmek zorunda kaldıklarını ifade ediyor. Peki ya bir mesaj, bilgiyi zayi etmeden nasıl kısaltılabildi? Özetlerde çok fazla bilgi vardı; tüm bu bilgiye ne oldu? Kayıp mı oldu? Yeniden ve farklı bir şekilde mi düzenlendi? Başka bir şeyle yer mi değiştirdi? Buna birazdan döneceğim, şimdi bu incelemenin sınırını gözeterek ilk bölümü sonlandırayım: Bu bölüme ortalama başlık uzunluklarını göstererek başladım, ne ki ardından çok uzun ve çok kısa başlıklara geçtim. Bu yolu izledim zira bu eğilimler, ortalamanın yavaş düşüşüne kıyasla çok daha çarpıcı olduğundan bunlardan bahsetmek çok daha kolaydı. Tamamen *yanlış* değil (neticede bu eğilimler gerçektir!) ama –çalışmadaki yedi bin başlıktan yaklaşık dokuz yüzü "uzun", bin altı yüzü "kısa", dört bin beş yüzü de ikisi arasında bir yerdedir– bütünlük meselesi bir yana, aşırı uç noktalara odaklanmak, nicel çalışmanın belirleyici yönünü gözden kaçırmaya neden olur: Burada gerçekten önemli olan, birkaç büyük ve ani değişimden ziyade pek çok küçük ve yavaş değişimdir.

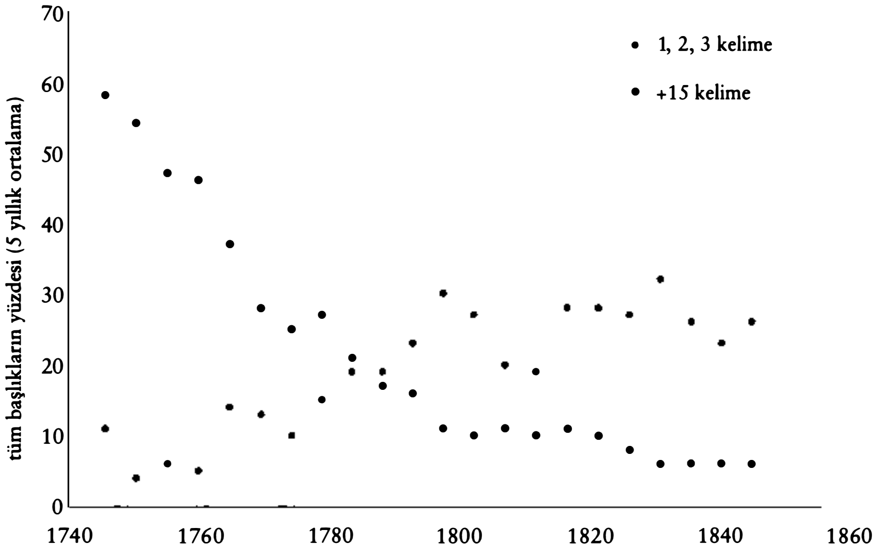
---

ne de bilhassa iyi *başka birinin* yapması gerekirdi. Edebi sistem belirli bir yönde ilerlemeye başladığında, bazı gelişmeler özel bir yetenek gerektirmeyecek kadar kaçınılmazdı belki de. Ya da –aşağıda, 11. dipnot'ta görüldüğü gibi– bu örnekte anahtar değişken edebi değil, politikti.



Şekil 9.9: Çok kısa başlıklara sahip romanlar

"Nanine, Bay Voltaire tarafından yirmi yedinci gecede oynandı. Nanine? diye sordu sözde eleştirmenler bu oyunun yayımlandığı 1749 yılında: Bu nasıl bir başlık böyle? Bize ne verebilir? Bir başlık neyi vermeliyse onu, ne az ne fazla. Başlık, yemek listesi gibi olmamalı. İçeriği ne kadar az ifşa ederse o kadar iyi. Şair için olduğu kadar seyirci için de. Antik yazarlar, oyunlarına silik başlıklar koyardı." Lessing, *Hamburg Dramaturgy.*



Şekil 9.10: Uzun başlıklar, kısa başlıklar

Ancak sorun şu ki biz edebiyat tarihçileri sık, küçük ve yavaş olanla ilgili ne düşeneceğimizi sahiden bilmiyoruz. İşte edebi alanı bir bütün olarak çalışmayı zorlaştıran şey budur: Küçük değişimleri ve yavaş süreçleri anlamlandırmayı öğrenmeliyiz – tabii bu oldukça zor. Hele ki söz konusu olan, doğası gereği bir kitabın kamuya en açık parçası olması dolayısıyla sansüre uğrayan başlıksa: Başlıklarda mevcut fikirlerin "meşru ışığını" buluruz, der Jean-Louis Flandrin; haklıdır da, başlıklar son derece "saygın"dır. Bir kere daha sormak istiyorum: Saygın mesajları nasıl ilgi çekici hâle getirirsiniz?[8]

II

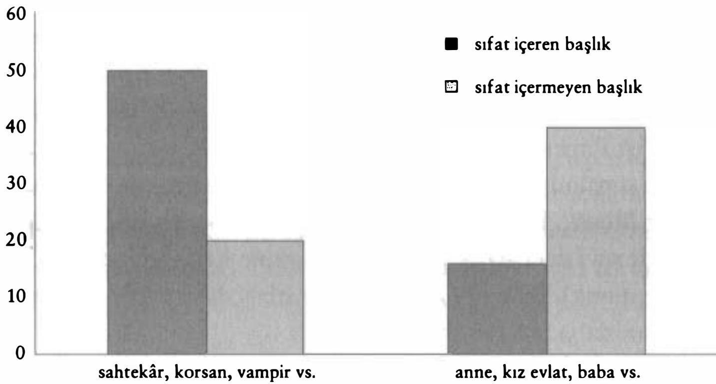
Bir, iki ya da üç kelimeden oluşan çok kısa başlıklar. Tam da bu noktada beni ilgilendiren soru şudur: Birkaç kelime nasıl olur da yüzlerce sayfanın yerini alabilir? Birkaç kelimeden oluşan bir başlık koymak ne anlama gelir? Özetler söz konusu olduğunda durum açıktır: Biliriz ki özetler, tüm hikâyenin küçültülmüş versiyonudur. Ya iki kelimelik başlıklar? Bu soruyu sorduktan sonra bu kısa başlıkları incelemeye başladım ve grubun içinde üç temel küme buldum: toplamın yaklaşık üçte birini oluşturan (*Octavia*, *George Barnwell* gibi) özel isimler, %30'luk bir orana yaklaşan (*The Steamboat*, *The Smuggler* gibi) artikel-isim bileşimleri, (*The Tuscan Vase*, *The Visible Gentleman* gibi) artikel-sıfat-isim bileşimleri ve yaklaşık %10'luk bir oranla (*Fatality*, *Enthusiasm not Religion* gibi) kavramsal soyutlamalar. "Başlığın boyutunda

8 Jean-Louis Flandrin, "Sentiments et civilisation. Sondage au niveau des titres d'ouvrages", *Annales*, Eylül-Ekim 1965, s. 939. Daha sonra, "or" bağlacındaki formülü başlangıç noktası olarak alıp bu yüz on yılın "sıradan başlığı" üzerine çalışmak istiyorum (*Pamela, or Virtue Rewarded; Vensenshon; or, Love's Mazes; Manfrone; or, The One-Handed Monk*). Veritabanında, çoğu üç ila on beş kelimeden oluştuğu için alanın tam ortasında bulunan iki binden fazla başlık vardır. 18. yüzyılın başlıklarındaki "or" bağlacının korkunç yayılımını anlamak için "or" kelimesinin, "the", "of" ve "and" (ve önce gelen "and"!)'in ardından veritabanında en sık kullanılan dördüncü kelime olduğunu söylemek yeterlidir. Buna karşın, Gaskell'in *North and South* adlı kitabında "or" en sık kullanılan kırk dördüncü kelimedir; *Müşterek Dostumuz*'da ise elli beşinci. Niceliksel nedenler bir yana, "or" bağlacındaki formül önemlidir zira ikinci kelime ("or" bağlacının sağında olanı) birincisinin açıklaması olduğu "çift" başlığa dair biçimi bir sisteme bağlar: *Waverley*, *başka bir deyişle*, altmış yıl önceki olaylar; *Pamela*, erdemin ödüllendirilmesi. *Belinda* ya da *İkna*'nın dünyasında tam olarak olmasa da burada özet olarak kullanılan başlığın belirgin bir şekilde ötesine geçiyoruz: "Or", sanki sonradan akla gelen bir fikri aktarmak için yapılan bir tür duraksama ya da hıçkırık gibidir. Belki bir kelime bir başlık için gerçekten yeterli gelmemiştir, sadece emin olmak için başka bir şey daha ekleyelim demişlerdir. Önce özetlerle, ardından kısa başlıklarla birlikte var olan bir uzlaşma biçimi olarak düşünebileceğimiz "or" bağlacındaki formül, bu nedenle, açıklayıcı ve sezgisel stratejiler arasında arabulucu işlevi gördü ancak okuyucular anıştırmalardan memnun olduğundan *varoluş neden*ini [raison d'être] kaybetti. 1900 yılına gelince de tarihin sayfalarındaki yerini aldı.

meydana gelen büyük bir değişiklik, biçimdeki bir değişikliği de kaçınılmaz olarak beraberinde getirir," der J. B. S. Haldane, haklıdır da: Yirmi kelimeden oluşan bir başlıkla iki kelimeden oluşan bir başlık aynı yaratık değildir, biri daha büyükken öbürü daha küçüktür ve tamamen farklı hayvanlardır, farklı *üslup*lar. *İkna*, *Emma*, *Mansfield Park* örneklerinde olduğu gibi kısa başlıklarda, özetlerde akla gelmeyen bir "az daha çoktur" zarafeti vardır; buradaki amaç, –"çok daha çoktur"da olduğu gibi– ön sayfaya mümkün olduğunca çok şey sığdırmaktı ve başlık içinden çıkılmaz bir hâle gelse de öyle kalırdı: Öyle ki Robinson *Crusoe*'nun başlığı, romanda olmayan bir epizota değinmişti (*ve nihayet korsanlar tarafından kurtarılması*: Korsanlar mı? Hangi korsanlar?) – zararı yoktu. Öte yandan, kısa başlık, en ufak bir değişikliğe karşı duyarlı ve hassas bir yapıdır. Artikel-isim ve artikel-sıfat-isim bileşimini düşünün: Benzer biçimler benzer semantik kavrayışa gebedir –örneğin *The Monk*, 1796; *The New Monk*, 1798–; bu nedenle, öncelikle, sıfatın fazla bir şeyi değiştirmeyeceğini farz ettim: keşiş (the monk) ve acemi keşiş (the new monk). Bu çok önemliydi: Bir sıfat, diğer tüm sıfatlar gibi ismi belirtir; bundan daha fazlasını yapamaz.

Üstelik sıfat semantik alanı özgülleştirmez, dönüştürür. Artikel-isim bileşiminde –*The Fakeer, The Vampyre, The Fire-eater, The Pirate, The Sabbath-Breaker, The Spectre, The Rebel, The Epicurean, The Mussulman, The Libertine, The Parricide* gibi– toplumsal tipi tanımlayan başlıkların yarısı, egzotik-saldırgan bir alanı çağrıştırır ve yalnızca (*wife*, *brother*, *father*, *daughter* gibi) küçük bir azınlık "tanıdık" gelir. Öte yandan, başlığa bir sıfat eklendiğinde bu oran tam tersi olur (**Şekil 9.11**): Sahtekârlar (fakeers) ve hovardalar (libertines) %50'den %20'ye düşerken, eşler (wives) ve kız evlatlar (daughters) %16'dan %40'a yükselir: *The Unfashionable Wife, The Discarded Daughter, The Infidel Father, The Rival Brothers, The Posthumous Daughter, The False Friend, The Maniac Father*... Sıfatlar yokken kendimizi bir maceranın ortasında buluruz, sıfatlar varken parçalanmış bir ailede. Sıfat tek değişikliktir ama bu, her şeyi değiştirir. Düşününce akla yatkındır: Başlıktaki tüm öğeler isimse, o zaman bu isim, kendi başına okurun ilginç bir hikâye okuyacağını garanti etmelidir, bu anlamda vampirler ve baba katilleri, oldukça iyi seçimlerdir. Öte yandan, başlıkta bir sıfat varsa, en tanıdık figür bile imansız babalar ve ölümden sonra doğan kızlar söz konusu olduğunda tanınmaz hâle gelebilir. Sıfatlar, anlatıyı bir anlamda tözden araza kaydırır. Bu yine akla yatkındır: Sıfat, başlığa bir *öndeyi* yükler ve öndeyi hikâye anlatıcılığının aslıdır. Eş ("the wife"), istikrarlı bir niceliktir; *demode*

eş (the *unfashionable* wife) ise bir soru işaretidir: Kadın neden demode olsun ki? Kocası onun hakkında ne düşünüyor? Ya çocukları? Kısa başlıkları ilginç kılan budur işte; sınırdadırlar. İki ila üç kelimeden oluşan bir başlıkta, hikâye anlatıcılığını –bir dakika içinde göreceğimiz başka bir şeyden– ayıran görünmez bir engel vardır.



Şekil 9.11: Çok kısa başlıklardaki semantik alan: Sıfatların rolü

Kısa başlıklarda cins isimlere sıklıkla, özel isimlere ise daha sıklıkla rastlanır. Bilhassa yüzyıl dönümünde on iki kelimeden oluşan bir başlıkta (1786-1790), sonra on kelimeden oluşan bir başlıkta (1791-1795), ardından yedi kelimeden oluşan bir başlıkta (1796-1800) –*Emily*; *Henry*; *Georgina* gibi– yalnızca bir özel isme yer veriliyordu (**Şekil 9.12**). Piyasanın büyümesi, başlıkları kısalmaya zorladı ve gezici kütüphane kataloglarında gördüğümüz gibi, özel isimler, bunu yapmanın en iyi yoluydu: Bir kelimelik başlığı olan bir roman hemen ayırt ediliyordu.[9] Kahramana dikkat çekmek, kaçınılmaz değildi –örneğin Çin kanonunun "altı başyapıtı"ndan hiçbiri bir özel isim içerecek şekilde kısaltılmamıştı çünkü hiçbirinin başlığında isim yoktu– ama Antik Yunan ve Orta Çağ'dan beri beri Avrupa anlatısına özgüydü (bu, muhtemelen ana karakterin bizim geleneğimizde daha büyük rol oynamasındandır). 18. yüzyılın sonunda kahraman dendi mi, akla tabii ki *kadın* kahraman geliyordu (**Şekil 9.13** ve **Şekil 9.14**); başlıklarda bir kadının ismi oluyordu

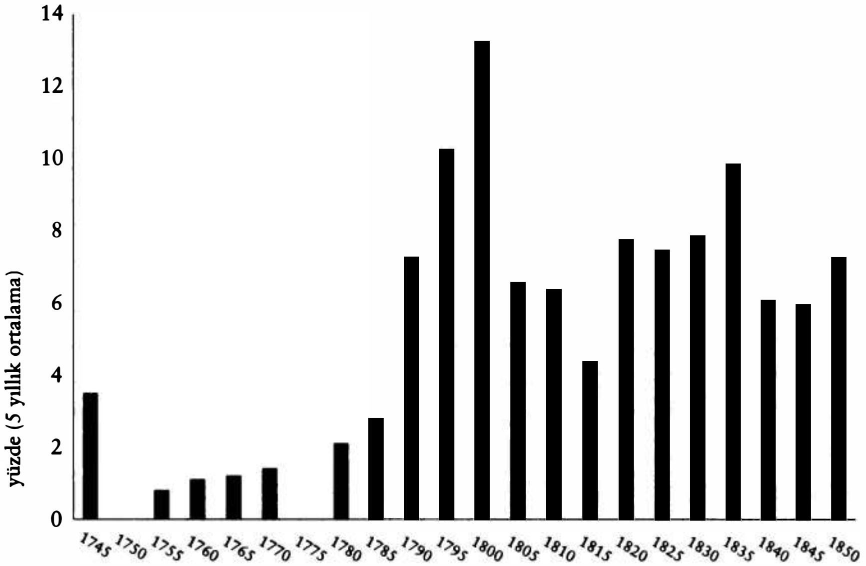
9 Farklı isimlerin –Evelina, Mary ve Moll; Edward, Tom ve Dick– çok farklı semantik ilişkilere yol açtığını söylemeye gerek yok sanırım: İşte size daha sonraki bir çalışma için harika bir konu.

ve çoğunlukla *ilk* adı yazılıyordu (**Şekil 9.15** ve **Şekil 9.16**): *Lucy*, *Caroline*, *Belinda*, *Emma*... Kadın kahramanların soyadının olmayışı, romanın olay örgüsünde (bu on yıl içinde zirveye ulaşan) Britanya evlilik geleneğinin niteliğine ilişkin basit ve oldukça acemi bir ipucudur: Kadın kahramanların kocaları yoktur. Bununla birlikte, **Şekil 9.13** ila **Şekil 9.16**'da gösterilen daha geniş alan, cinsiyet asimetrisinin 1820 ve 1830'larda nasıl hızla tersine döndüğünü ve kadın kahramanların *soy*adlarının hangi sıklıkta yazılabileceğini ortaya koymaktadır.[10] Her iki durumda da temel değişiklikler, neredeyse kesinlikle, türlerin oluşturduğu sistemdeki kaymaların sonucudur: Örneğin, tarihsel romanın 1815'ten sonra öne çıkması, çoğunlukla erkek kahramanlarıyla mümkün olmuştur[11] ya da evlilik olay örgüsü, kadın kahramanın hızla *Jane Eyre* veya *Mary Barton* gibi başlıklarla aksettirildiği bir sosyal yaşama dahil olduğu *Bildungsroman* ve endüstriyel roman gibi türlere katılmıştır. Bir kez daha kısa başlıklarda pek az şey ile pek çok şeyin yapılabileceğini görüyoruz: Tek bir kelime ile kadın kahramanın imgesi, kişisel olandan kamusal olana yüz seksen derece değişir. Kısa başlık, başta piyasanın dayattığı bir sınırlama idi ama bu sınırlama, edebi imgelem için harika bir fırsat olabilir: Anıştırma ve yoğunlaştırma sanatı, nihayetinde mecazen başlık yaratacaktır. Üslubu geliştiren piyasa. Tuhaf, öyle değil mi?

Piyasa genişledikçe başlıklar kısaldı: 1790 yılına gelindiğinde uzunluk sorunu çözüldü ve hiç yoksa altmış yıl boyunca ciddi bir değişim de yaşanmadı. Gel gör ki 1790 ve 1850 yılları arasında bu sefer de başka bir şey *değişti*; bu bölümde tartışacağım son başlık tipi –soyutlamalar– neler olduğunu anlamamıza yardımcı olacak. Soyutlamalar, genellikle tek bir sözcükten (*Generosity, Indiscretion, Independence, Delusion*) ya da kavram çiftinden (*Liberality and Prejudice*, *Jesuitism and Methodism*) oluşuyordu ve çok sık görülmeseler de yorulmak nedir bilmeyen Barbara Hofland'ın 1823 yılından

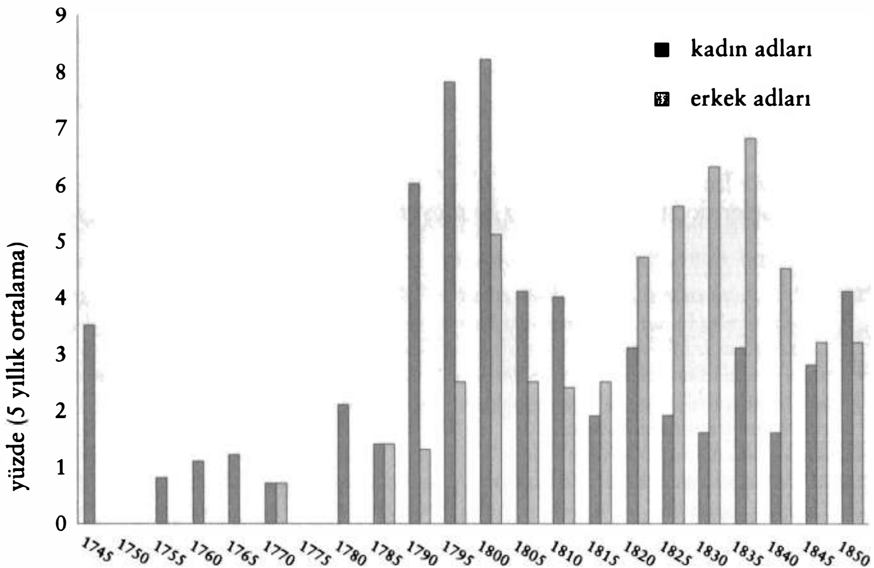
10 Kadın kahramanların çoğunlukla ilk adlarından ziyade tam adlarının kullanılması, bu çalışmanın sürprizlerinden biridir. İncelenen yüzyılda özel isimlerin eski aristokratik (çoğunlukla da Fransız) biçimi –*Rosa de Montmorien, Eloise de Montblanc*–, *Alice Lemington* ya da *Margaret Graham*'da daha yeni bir cisimleşmeye, bir "burjuva" cisimleşmesine (ve Britanya'ya özgü bir cisimleşmeye) rastlamıştır: Evlilik örgüsünün ve yalnızca adları zikreden başlıkların altın çağı, bu iki alternatif tipolojinin arasında vuku bulur.

11 Söz konusu dönemi bir bütün olarak incelerseniz, erkek adlarının kadın adlarından %10 daha fazla olduğunu görürsünüz. Bu muhtemelen –pek çok seyahatname, deniz hikâyeleri, geç dönem "İrlanda" romanları, savaş hikâyeleri ve Newgate romanlar gibi– birçok roman alttürünün kadın kahramana sahip olma olasılığının düşük olmasından ileri gelmektedir. Başlıklardaki özel adları düşünürken akla hemen "Emma" gibi bir örneğin gelmesi, modern İngiliz romanında anıştırmanın istisnai gücünün ve evlilik olay örgüsünün merkeziliğinin bir işaretidir.

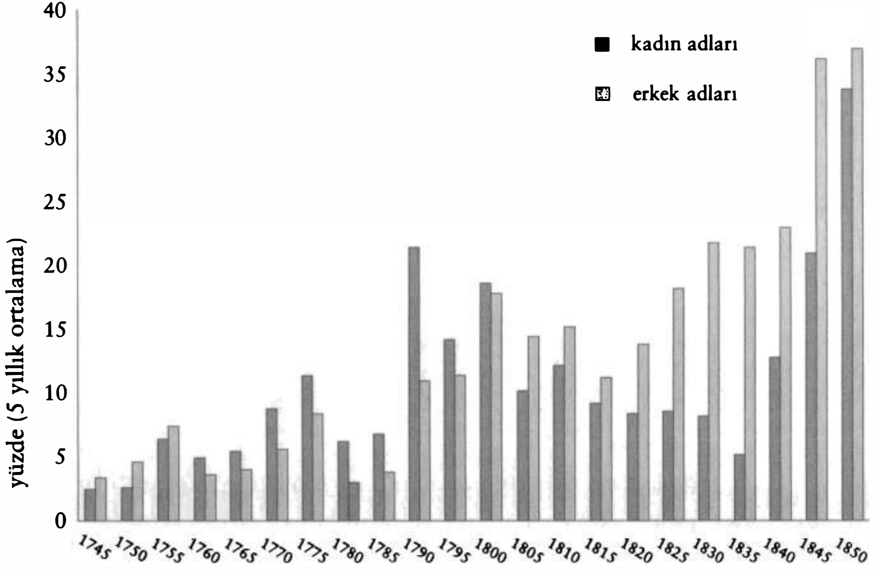


Şekil 9.12: Yalnızca bir özel addan oluşan kısa başlıklar

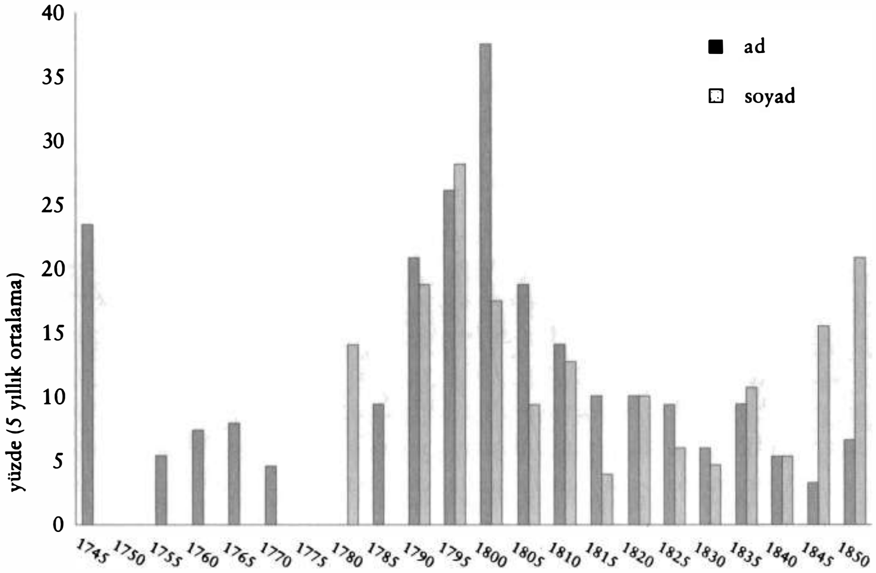
"Eğer ad [...] bir işaretse, muazzam bir işarettir; hiçbir kullanımın indirgeyemeyeceği ya da bastıramayacağı anlamlarla yüklü bir işaret [...] Her türlü seçici kısıtlamaya karşı bağışıklığı vardır ve dizimdeki yeri, bir kayıtsızlık meselesidir. Ad, işte bu nedenle, belirli bir bağlamda semantik bir ucubedir." Barthes, "Proust et les noms".



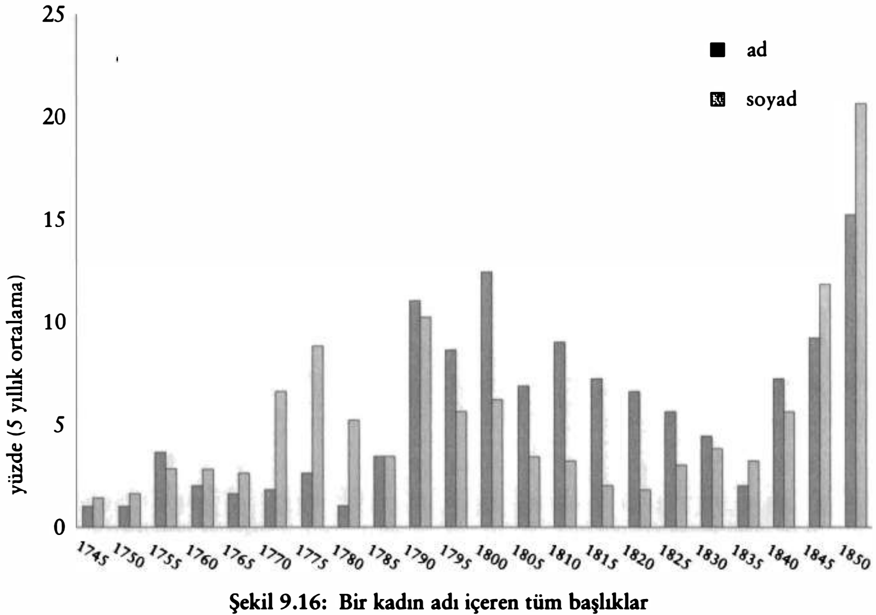
Şekil 9.13: Yalnızca bir özel addan oluşan kısa başlıklar



Şekil 9.14: Bir özel ad içeren tüm başlıklar



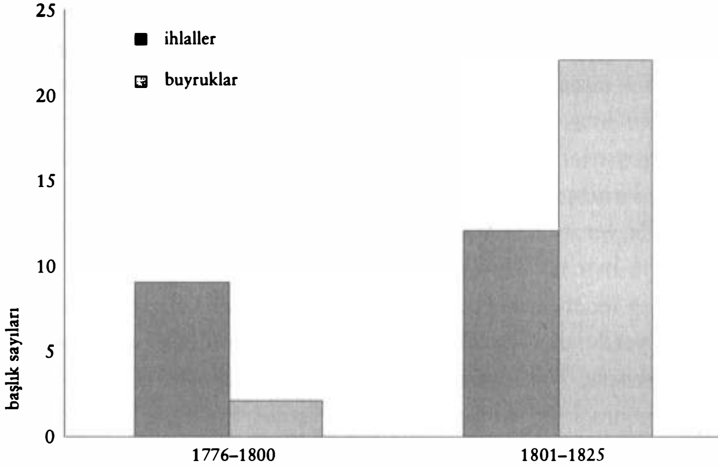
Şekil 9.15: Yalnızca bir kadın adından oluşan kısa başlıklar



Şekil 9.16: Bir kadın adı içeren tüm başlıklar

1827 yılına kadarki beş yıl içinde birbiri ardınca yayımladığı *Integrity*, *Decision*, *Patience*, *Moderation*, *Reflection* ve *Self-Denial* sayesinde yüzyılın ilk çeyreğinde, bilhassa 1820'lerde, göz ardı edilemezlerdi. Üstelik bu başlıkları okudukça soyutlamanın burada gerçekten ne anlama geldiğinin farkına varıyorsunuz: etik. 19. yüzyıl etiği. Soyutlama, daha önce çoğunlukla ahlaki değerlerin ihlaline vurgu yapıyordu (*Disobedience, Indiscretion, Fatality, Retribution, False Gratitude, The Relapse, Conscious Duplicity...*), 1800 yılından sonra ise etik *yapı*ya (**Şekil 9.17**): *Self-Control*, *Conduct*, *Discipline*, *Correction*, *Decision*, *Reformation*. Ahlak, saflığın yanı sıra *uğraşa* da gönderme yapıyordu: Kişi kendi benliğini alır ve onu hem manevi hem de pragmatik açıdan dönüştürür. 1825 yılında *Monthly Review* dergisindeki bir yazı, Hofland'ın *Moderation*'ı hakkında şu notu düşüyordu: "ahlaki açıdan büyük bir pratik fayda sağlamaya yönelik bir ilkeyi şiddetle... dayatmak için... üretilmiştir" – ve pratik fayda için üretilen bu ahlaki ilke, sahiden de Viktoryanizmin şafağıdır.

Başlıklar, özetler hâlinde yazıldığında fiil kullanımı kaçınılmazdır (*The misfortunes in which this young woman has been cruelly involved* vs.) ama özetler gözden kaybolduğunda (*Says She to Her Neighbour, What?* gibi durumlar dışında) fiiller de ortadan kalkar. *Patience* ya da *Moderation* gibi



Şekil 9.17: Kısa başlıklardaki soyutlamaların etik içeriği

başlıklar, sürecin mantıksal bitiş noktasıdır: Başlıklar, gitgide ad cümleleri gibi gelmeye başlar. Bir dilbilgisel yapı, "sözceyi, zaman ve kip yerleşiminin ve konuşanın öznelliğinin ötesine yerleştirir," der Benveniste bu cümle tipine ilişkin klasik analizinde. Ad cümlesinin telosu... öznelliğin ve zaman yerleşiminin ötesinde *durumsallığın ilgası* anlamına gelir: "Bir durumu tarif etmezler," der bir kez daha Benveniste, "bir mutlak varsayarlar".[12] *Self-Control*, *Patience*, *Integrity*: Bir durumu tarif etmezler, çılgın babaların ve demode eşlerin asgari varlığında bile. Romanda ne yaşandığını ya da bunun nerede ve ne zaman yaşandığını ima etmezler; bir mutlak varsayarlar ve tabii ki bu mutlak, *romanın anlamı*dır. Bu, soyutlamaların büyük tarihsel başarısı sayılır: Öyle ki başlıkları anlamlı hâle getirirler: Anlamdan *başka bir şeye* katkıları yoktur; roman, özü damıtılmış ve tüm anlatısal durumsallıktan arınmış gibidir. Dahası, bu başlık tipini gören okurlar, beklentilerini değiştirmek zorunda kalırlar. Çünkü romanın onlardan istediği, hikâyedense –tek ve birleştirici bir kavram olarak– hikâyenin *vurgusunu* tasavvur etmeye odaklanmalarıdır. Bu önemlidir. Başlıkların kısalması ilginçtir ilginç olmasına da nedir nihayetinde? Başlıkların kısalması, okurların, anlatı yapısında bir birlik aramalarına yol açan bir anlamlandırma stratejisini benimsemelerine neden olmuştur – bu, iki yüzyıldır süregelen bir algı değişimidir. Vasat muhafazakâr yazarlar, bunu gerçekleştirmek için herkesten çok çalışmışlardır.[13]

12 "The Nominal Sentence", *Problems in General Linguistics* içinde, 1966, Miami 1971, s. 138, 142.
13 Neden onlar? Muhtemelen muhafazakârların Fransız Devrimi'ne verdiği tepki (temel toplumsal değerlerin tarihsel dönüşümden korunması gerekmektedir) ile benim burada tartıştığım başlıkların

Soyutlamaları özel adlarla beraber tartıştım zira her ikisi de çok kısa başlıklara neden olmuştur; öte yandan, soyutlama ile özel adın olay örgüsüyle ilişkisinin tamamen farklı olduğu açıktır. Soyutlamalar hikâyeye ilişkin bir *yorum* iken özel adlar, hikâyenin bir *parçası*dır. Adların romanla metonomik, soyutlamaların ise mecazi bir ilişki kurduğunu söylemek cazip gelebilir ama karakter adları (ve –nadir de olsa– *Minerva Şatosu* ve *Mansfield Parkı* gibi yer adları) gerçekten de olay örgüsüne ilişkin metonimilerse soyutlamaların mecazi özelliği kaybolur.[14] Aslında buradaki bu 7.000 başlıkta bu kadar *az* mecaz olması merak uyandırır.[15] Bu başlıklar, yüzyılın sonunda her yerdeydi (*The Belly of Paris, The Doll, Ghosts, The Octopus, Heart of Darkness, The Beast in the Jungle*); dolayısıyla 19. yüzyılın üçüncü çeyreğinde bir ara kök salmış olmalılar; üstelik bir an için görmek, yazarlar adına ikircikli bir durum yaratır: Son anda *Margaret Hale* başlığından *North and South* başlığına (özel addan mecaza) geçen Gaskell; *Nobody's Fault*'tan *Little Dorrit*'e geçerek bunun tam tersini yapan Dickens. Bir hikâyeyi bir mecaz ile anlatmak kulağa tuhaf geliyor olmalıydı; aslında tuhaftır da: Soyutlamalar olay örgüsünden uzaklaştırıldığında, mecazlar iki kez uzaklaştırılmış olur; bir bakıma *yorum gerektiren* yorumlar misali. Öte yandan, reklam-olarak-başlık gizemini içinde barındıran mecazların "zorluğu", buradadır. 18. yüzyılın özetleri, okurlara romanla ilgili çok şey söylüyordu söylemesine ama bu sefer de onları salak yerine koyuyordu. Buna karşılık, mecazlar, okurların kafasını karıştırıp dikkatini çekerek ilk kelimeden itibaren *romandan kafalarını kaldırmamalarını* sağlıyordu. Bir ürün satmaya çalışıyorsanız istediğiniz şey tam da budur.

(asli etik değişmezlerin anlatısal göreli̇leşmeden arındırılması zorunludur) arasında pek çok ortak yanın bulunmasındandı.

14 Ne alegoridirler ne de kişileştirme: Hofland'ın *Moderation*'ı, 1699 yılındaki aynı adlı *History of Moderation; or, The Life, Death and Resurrection of Moderation: together with her Nativity, Country, Pedigree, Kindred, Character, Friends, and also her Enemies*'i canlandırıp onun bir parçası olmayı amaçlamamıştı.

15 Yalnızca dönemin çok sonlarına doğru belirmeye başlarlar: *Loss and Gain* (1848), *Rough and Smooth* (1849), *Shadows and Sunshine, Flies in Amber and The Swan's Egg* (1850). 1790 ile 1830 yılları arasındaki yıllar genel olarak metonimilerin ve soyutlamaların kuruluşuna şahit olsa da 1830 ile 1850 yılları arasında başka bir yenilik ortaya çıkmaz: Bu dönemde yazarların eserin özünü ortaya koyacak yeni başlık biçimleri aramak yerine enerjilerini sorunun çözümü onda saklıymışçasına ikinci başlığa harcadıkları görülüyor. *Helen Halsey. A Tale of the Borders. A Romance of Deep Interest, The Slave Captain, A Legend of Liverpool, Goals and Guerdons: Or, The chronicles of a life. By a very old lady, Rebecca and Rowena. A Romance Upon Romance.*

Özetler, sıfatlar, özel adlar, ad cümleleri, metonomiler, mecazlar... Birazdan artikellere de değineceğim (aslına bakarsanız bağlaçlarla ortaçları da hesaba katmayı düşünüyorum). Bu niceliksel bir çalışmadır ama birimleri dilbilimsel ve retorik birimlerdir. Nedeni oldukça basit: Biçimsel analiz, bana kalırsa, edebiyat çalışmasının büyük başarısıdır ve bu bağlamda –niceliksel, dijital, evrimsel ya da her neyse– yeni bir yaklaşım olarak kendisine ispat etmesi gereken şey de budur: Bizim halihazırda yaptığımızdan daha iyi bir biçimsel analiz yapabileceğini kanıtlamalıdır ya da en azından aynı derecede iyi bir analiz yapabilmelidir ki farklı bir perdeye geçilsin. Yoksa bunun ne anlamı var?

III

Piyasa genişledikçe başlıklar kısaldı: Bunu yaparken anlamı özetlemeyi öğrendiler ve *bunu* yaparken kitapları piyasada doğru yerde konumlandırmak için özel "işaretler" geliştirdiler. "Örneğin, kitabımın iç kapağındaki resmin altında 'Waverley, a Tale of other Days' diye belirtseydim, roman okurlarının hiçbiri Udolpho'daki gibi bir kaleyle karşılaşmayı ummazdı... 'Sentimental Tale'... kestane rengi dolgun saçlarıyla bir kadın kahramanın alameti için yeterli olurdu... 'a Tale of the Times' ise, modası geçmiş bir dünyanın cesur bir eskiziydi"... *Tale of other Days*, *Sentimental Tale*, *Tale of the Times*: Bu kelimelerin okurlara belirli türleri düşündürdüğü elbette doğrudur – hem önemsiz hem de su götürmez bir gerçektir bu. Kod, piyasada bir yerde olabilir ama anlaşılırdır. Gelgelelim, buna karşılık, ilginç olanlar, anlaşılmaz olanlardır; başka bir deyişle, işaretin nerede işe yaradığını ve elimizde nasıl bir roman olduğunu bir şekilde biliyoruz ama bunu neden bildiğimizi bilmiyoruz zira hepsi dikkatimizden kaçan özellikler, ya da bir zamanlar dediğimiz gibi "eşikaltı" mesajlar ile aktarılıyor.

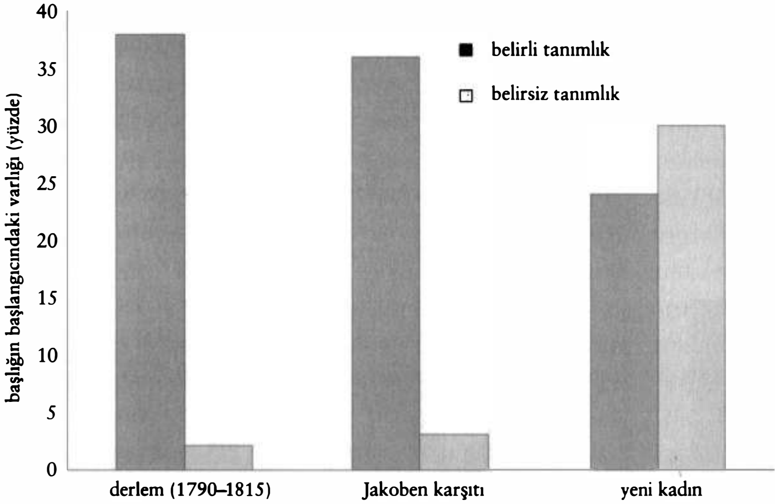
Bu noktayı, yüzyıldır birbirinden ayrı iki tür –sözümona Jakoben karşıtı romanlar ve "yeni kadın" romanları ["new woman" novels]– ile göstermeye çalışayım:[16] çağdaş siyasete ciddi anlamda yaslanan ve bu nedenle başlıklarının –bir ayrıntı dışında– pek çok ortak yanı bulunan sarahaten iki ideolojik tür. Jakoben karşıtı başlıkların %36'sı belirli tanımlıkla başlarken (*The Banished Man*, *The Medallion*, *The Parisian*, *The Democrat*), %3'ü belirsiz tanımlıkla başlar; bu da toplam sıklık %38 ile %2 olduğu için ala-

16 M. O. Grenby, *The Anti-Jacobin Novel*, Cambridge 2001. Ann Ardis, *New Women, New Novels*, New Brunswick 1990. kitaplarında yer alan kaynakçalara bakınız.

nın geri kalanı ile mükemmelen eşleşen bir sonuç.[17] Yeni kadın başlıklarında böyle bir durum söz konusu değildir. Örneklerin %24'ünde belirli tanımlık hâlâ mevcuttur ancak belirsiz tanımlık kullanımı, örneklerin %2'si ya da %3'ünden %30'una kadar değişkenlik göstermektedir (**Şekil 9.18**). Aslına bakarsanız, bulduğum başka herhangi bir şeyle orantısız olmasının yanı sıra iki türün uzlaşımları diğer pek çok açıdan oldukça benzer olduğundan bir tuhaflık var. Örneğin, çağdaş siyaset arenasının bilinen iki figürü olan demokrat (*the* democrat) ve bir entelektüel kadın (*a* blue-stocking): Tanımlıkları neden farklı? Yine aynı gramer yapısına ve sıfat ile ad arasında aynı uyumsuzluğa sahip olan imansız baba (*the* infidel father) ve merhametsiz kadın (*a* hard woman). Tanımlıkları neden farklı? Tanımlıkların başlıktaki görevi nedir ki farklı olmaları gerekir? Harald Weinrich, bir makalesinde bu soruya bir yanıt vermeye çalışır: Ona göre dilbilimsel kategorileri anlamak istiyorsak, başlangıç noktası olarak daima metni düşünmeliyiz ve tüm metinler çizgisel bir eğilim gösterdiğinden "okurun dikkatinin yönelebileceği iki ana istikamet vardır her daim": geri ya da ileri. Bir metin ya geriye, zaten metinden bildiklerimize doğru yol alır ya da ileriye, bilmediklerimize doğru.[18] Dahası, okurun dikkatini çekmenin en kolay yolu, tanımlıklardır: Belirli tanımlıklar, bir adı, halihazırda bildiğimiz bir şey olarak ifade ederken (dolayısıyla dikkatimizi geriye yöneltirken) belirsiz tanımlıklar, bilmediğimiz bir şeye işaret eder. Tam da bu noktada henüz karşılaşmadığınız bir şeyin gelmekte olduğuna dikkat edin. *Kırmızı Başlıklı Kız*'da kurt ilk kez göründüğünde "bir" kurttur ("a" wolf); bundan sonra daima kurt ("the" wolf) olacaktır. Aynı şey *A Girton Girl*, *A Hard Woman*, *A Mummer's Wife*, *A Domestic Experiment*, *A Daughter of Today*, *A Semi-detached Marriage* için de geçerlidir: Tanımlık, tüm bu varlıklarla *ilk kez* karşılaştığımızı "söyler"; biz, kızların ya da eşlerin ne olduklarını bildiğimizi düşünsek de aslında onları baştan anlamak zorunda kalırız. Tanımlık, romanı kabul edilmiş bilgiye karşı bir meydan okuma olarak tanımlar. Buna karşılık, demokrat ("the" democrat), parizyen ("the" parisian), imansız baba ("the" infidel father) gibilerini tanıyoruzdur! Jakoben karşıtı başlıklar, kabul edilmiş fikirlerle mücadele etmeyi değil de onları *kullanmayı* ister: Fransız Devrimi düşmanlarınızı çoğalttı – gözünüzü dört açın.

17 *New York Times* gazetesinin Kasım 2008 tarihli çoksatan listesinde belirli tanımlıkla başlayan başlıkların toplam başlık sayısına oranı %38, belirsiz tanımlıkla başlayan başlıkların oranı ise %6'dır; iki yüzyıl öncesinden çok da farklı değil.

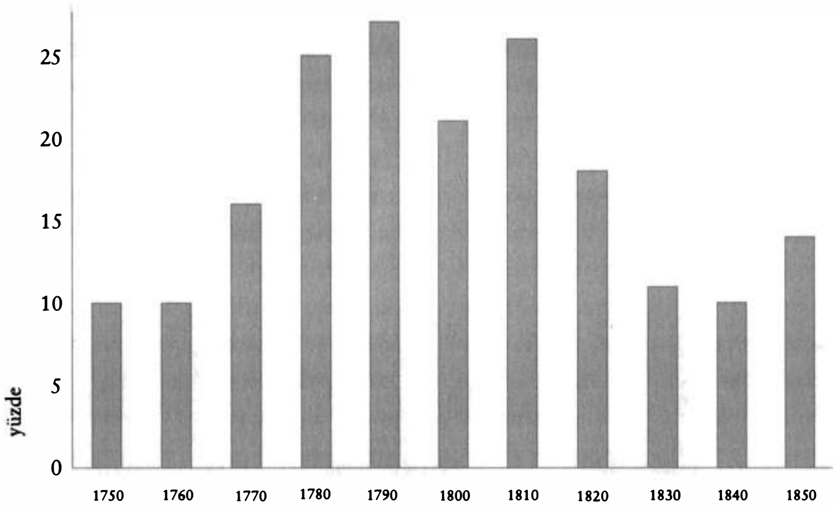
18 Harald Weinrich, "The Textual Function of the French Article", ed. Seymour Chatman, *Literary Style: A Symposium* içinde, Oxford 1971, s. 226.



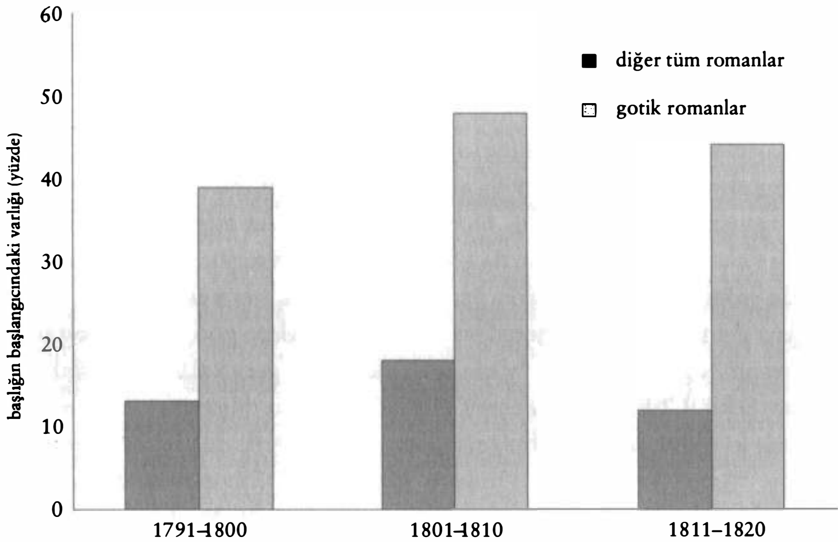
Şekil 9.18: Tür belirtkeleri olarak tanımlıkların rolü

Bu aslında nicel özelliklerin neler yapabileceğine dair mütevazı bir örnektir. Bu dil birimlerini o kadar sık kullanırız ki onlara hemen hiç dikkat etmeyiz ve anlamın inşasına ne kadar büyük bir katkıda bulunduklarını göremeyiz.[19] Bu mesele, son örneğimin de işaret ettiği şeydir: İlk bakışta yavan ve sönük gibi görünen bir formül olmalı. *The Duchess of York*, *The Novice of Corpus Domini*, *The Heir of Montgomery Castle*: Bunu "y'nin x'i" diye tanımlıyorum. **Şekil 9.19**'da de görüldüğü gibi, bu formüle, başlıklarda her zaman rastlanmaktadır, hiçbir zaman %10'un altına düşmemiştir ve 1800'lü yıllara doğru başlıklarda görülme sıklığı artmıştır; dahası, bu yıllara daha da yakından baktığımızda, bu dalgalanmanın her yerde eşit bir şekilde meydana gelmediğini ama neredeyse tamamen sadece gotik türde yoğunlaştığını tespit ederiz. Burada, "y'nin x'i", derlemin geri kalanından daha sık görülür (**Şekil 9.20**); bu farkın şans eseri oluştuğunu düşünmek abesle iştigal olur, hele ki oldukça benzer bir şeyin bizzat gotik türde de meydana geldiğini görünce: "Şato" kelimesinin *Otranto Şatosu*'ndan itibaren bu türün imgeleminin parolası olduğunu hepimiz biliyoruz; bu nedenle, gotik başlıklarda "y'nin x'i", "şato"dan *üç kat daha fazla* görülür.

19 Buradaki model, John Burrows'un, *Computation into Criticism* kitabında yer alan Austen'ın karakterlerinin üsluplarına ilişkin analizidir. Burrows'un bundan yirmi yıl önce bugünün teknolojisi olmadan yaptıkları hepimizi gölgede bırakır.



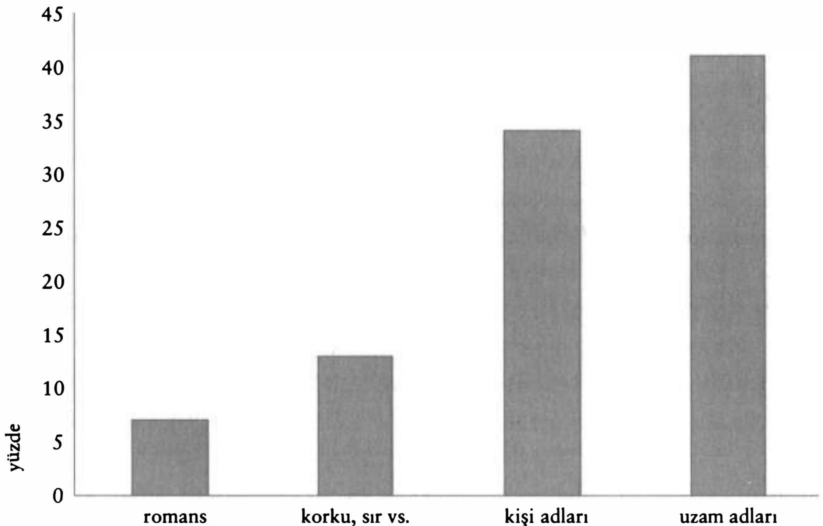
Şekil 9.19: Kısmetli formül: "y'nin x'i"



Şekil 9.20: "y'nin x'i"nin dağılımı, 1791-1820

Peki neden? Gotik başlıklarda geçen şatolar akla uygun geliyor. Peki ya y'nin x'i? Burada semantik bize yardımcı olacaktır: Bu formüldeki "x"e baktığımızda, "romans" sözcüğünü örneklerin %7'sinde (*The Romance of the Pyrenees* gibi); gizem, korku, sır, macera gibi tür göstergelerini %13'ünde (*The Horrors of Oakendale Abbey*); özel adları %34'ünde (*Emmeline, or the Orphan of the Castle*); uzam adlarını ise %41'inde görüyoruz (**Şekil 9.21**): 1764 yılında yayımlanan *Otranto Şatosu*'ndan yarım yüzyıl sonraki *The Mines of Wielitzka* ve *The Rock of Glotzden*'a. Bu nedenle, örneklerin dörtte üçünde "y'nin x'i", bir kişi ya da bir uzam olan "x"i belirtir. Formülün öznesinden yüklemine –başka bir deyişle, x'ten y'ye– gittiğimizde o kadar çarpıcı bir şeye rastlarız ki onu göstermek için grafiğe bile ihtiyacımız yoktur: *The Romance of the Pyrenees*, *The Horrors of Oakendale Abbey*, *The Orphan of the Castle*, *Otranto Şatosu*, *The Mines of Wielitzka*, *The Rock of Glotzden* gibi örneklerin %82'sinde "y", uzamdır; ya bir uzamın tanımladığı bir kişidir ya da daha sık görüldüğü hâliyle başka bir uzamın tanımladığı bir uzamdır. *Otranto Şatosu*, bir yer adının özgülleştirdiği bir uzam adıdır.

Gotik başlıkların ilgi çekici birçok özelliği vardır örneğin, gotik türü, okurların kötü karakterler gibi olduklarını keşfeder ve onları başlıklarda arsızca teşhir eder– ama uzam, sahiden de geleneğin temel taşıdır: yer adla-



Şekil 9.21: "y'nin x'i"ndeki x

rı, insan adlarından daha sık kullanılır; şato, manastır, orman, mağara gibi uzam adları örneklerin %50'sinde görülür ve *A Sicilian Romance* ya da *The Danish Massacre* başka tür coğrafi belirtkeler de vardır. Hiçbir şey, uzam saplantısı kadar gotik başlıklarına özgü değildir; tabii bu başlıkların yanı sıra uzamın karanlık, dolambaçlı ve soğuk olduğu, hapseden, korkutan ve öldüren *romanlar*ın kendisi için de geçerlidir... "y'nin x'i", uzamın bu kudretini alır ve onu hemen iki ölçekte etkinleştirir: insani ve coğrafi. *Otranto Şatosu*'nda bir yapı ve bir kent vardır; bu iki unsur da gotiktir. Kaleden kaçsanız da hâlâ Güney İtalya'dasınızdır; başka bir deyişle, oradan kaçış yoktur.

Goethe, "Edebiyat fragmanların fragmanıdır," der yaşamının son yıllarında yazdığı büyük eseri *Wilhelm Meister'in Seyahat Yılları*'nda: "Şimdiye dek yaşananların ve söylenenlerin çok azı yazıldı, yazılanlarınsa çok azı bugüne ulaştı...". Darwin ise "Bu tarihin yalnızca son cildine sahibiz," der *Türlerin Kökeni*'nde: "Bu cildin de yalnızca burası, bu kısacık bölümü zarar görmemiş ve her bir sayfası yalnızca buraya, bu kısacık satırlara sığmış." Tabii ki doğa tarihi ile kültür tarihi arasında farklar vardır: Edebi evrimin "fosiller"i çoğunlukla kaybolmaz ama onları bazı büyük kütüphanelerde muhafaza etmek gerekir; tıpkı, burada başlıklarını tartıştığımız 7.000 romanın önemli bir kısmı gibi. Ne var ki bu başlıklar haddinden fazla toza bulanmış gibidir, daima bilgimizin bizi götürdüğü yere gittiğimizden edebi geçmişin bütün bir cildini okumaya hiçbir zaman yeltenmedik. Başlıkları incelemek, bu yönde atılmış küçük bir adımdır.

AĞ KURAMI, OLAY ÖRGÜSÜ ANALİZİ

"Üslup AŞ", niceliksel biçembilime ilişkin bazı varsayımları kabataslak ortaya koymuştu, "Ağ Kuramı, Olay Örgüsü Analizi" ise aynı şeyi olay örgüsü için yapmaya yönelik bir girişimdi; bu nedenle, edebiyata dair sayısal bir analiz için gerekli –ama hâlâ eksik– bir parçayı sunar. Öte yandan, ciddiyetle çalışmaya başlar başlamaz, büyük çaplı veri toplama araçlarının (henüz) benim için mevcut olmadığını ve makalenin, nicelleştirmeden uzaklaşıp olay örgüsünün nitel bir analizine evrildiğini fark ettim: uzam ve zaman, ağ bölgeleri, başkarakterler, çevre vs. Bunu ikinci bir değişiklik daha izledi: Çalışmam, –Çin romanlarında guanxi *ve kümelenme konusunu ele alan sayfalarda olduğu gibi– bazı durumlarda ağ kuramının kategorileriyle bağ kursa da temel iddiaları ağ kuramının kavramsal mimarisinden bağımsızdı. Acaba Horatio'yu ve Devlet'i ya da Dickens'ın romanlarındaki "simetri"yi tartışmak için ağ kuramına ihtiyacım var mıydı sahiden?*

Kurama ihtiyacım yoktu ama ağlar *elzemdi. Horatio, benim eski bir saplantımdı, ancak oyunun ağ yapısını inceleyene kadar* Hamlet'*teki rolünü tam anlamıyla kavrayamamıştım. Buradaki anahtar kelime, "incelemek"; ağ kuramından aldığım şey, onun temel görselleştirme biçimiydi: Bu, dramatik bir olay örgüsünün zamansal akışının, bir bakışta kavranabilen ikiboyutlu işaretler –tepe noktaları (ya da düğümler)– dizisine dönüştürülebileceği fikriydi aslında. "Kurguluyoruz ve kurgulamaya devam ediyoruz; hal böyle olunca, sezgi iyi bir şey olmaya devam ediyor," demişti Klee bir keresinde; ben de tam olarak bu yolda ilerledim; edebi kanıtı düzene sokmak için ağ*

kuramını (hatalı şekilde) kullandım ama analizimi, kendiliğinden ortaya çıkan herhangi bir yolu izlemesi konusunda serbest bıraktım.

Sezgi iyidir iyi olmasına da kavramlar daha iyidir ve bu sayfayı yazarken Edebiyat Laboratuvarı'nda tiyatro ve ağ kuramına ilişkin daha kapsamlı bir çalışma –çeşitli kültürlerden ve tarihi dönemlerden yüzlerce oyunu ele alan kolektif bir proje– devam etmektedir. Ancak bu, farklı bir kitapta anlatılması gereken farklı bir hikâyedir.

***

Edebiyat çalışmaları, son birkaç yıl içinde nicel kanıtların yükselişi diye tanımlayabileceğimiz bir süreci deneyimledi. Pek tabii ki daha önce de bu türden bir süreç yaşanmış, lakin kalıcı bir etki bırakmamıştı; ne var ki bu sefer muhtemelen farklı olacak, zira artık dijital bir veritabanına ve otomatikleşmiş veri getirme sistemine sahibiz. "Culturomics" üzerine *Science* dergisinde yayımlanan bir makalenin de açıkça belirttiği gibi, derlemin genişliği ve aramanın hızı, tüm beklentilerin ötesinde artmıştır; bugün Leo Spitzer gibi bir devin, üzerinde aylarca, hatta yıllarca çalıştığı incelemeleri birkaç dakika içinde kopyalayabiliyoruz.[1] Dil ve üslup fenomenine gelince, önceki nesillerin hayallerini süsleyen şeyleri yapabiliyoruz.

Dil ve üslup fenomenine gelince. Roman ve oyun üzerinde çalışıyorsanız, üslup resmin yalnızca bir parçasıdır. Ya olay örgüsü; onu nasıl ölçebilirsiniz? Bu makale, bir cevabın başlangıcıdır ve başlangıcın başlangıcı, ağ kuramıdır. Ağ kuramı, büyük nesne gruplarının içindeki bağlantıları inceleyen bir kuramdır; nesneler, –bankalar, nöronlar, film yıldızları, makaleler, arkadaşlar gibi– hemen her şey olabilir ve çoğunlukla düğümler ya da tepe noktaları diye adlandırılır; bunların bağlantılarına genellikle kenar denir ve tepe noktalarının kenarlarla nasıl ilişkilendirildiğine ilişkin analiz, büyük sistemlerin –meşhur sözde "küçük dünya" ya da "ayrımın altı derecesi" gibi– pek çok şaşırtıcı özelliğini ortaya çıkarmıştır: Ağdaki herhangi bir tepe noktasına diğer herhangi bir tepe noktasından ulaşmayı sağlayan tekinsiz çabukluk. Buna uygun kuram, ne yazık ki benim mahrum olduğum matematiksel zekâyı gerektirir ve bu zekâ makalemin eksikliğini çektiği muazzam nicelikteki veriyi kullanır. Ne var ki bu, Stanford Edebiyat Laboratuvarı'nda yaptığımız bir dizi çalışmanın yalnızca ilkidir; bunu müteakip bu ilk aşamada bile birkaç şey ortaya çıkar.

---

1 Jean-Baptiste Michel, Erez Lieberman Aiden ve diğerleri, "Quantitative Analysis of Culture Using Millions of Digitized Books", *Science*, Aralık 2010.

Şekil 10.1: Hamlet Ağı

KARAKTER-AĞ

Bir ağ, tepe noktalarından ve kenarlardan oluşur; olay örgüsüyse karakterlerden ve eylemlerden: Karakterler, ağın kesişim noktaları olacak ve kenarlarla etkileşimi sağlayacaktır; işte **Şekil 10.1**'de *Hamlet* ağında gördüğümüz şey budur.[2] Burada, çoğunlukla *Gonzago'nun Katli* oyunuyla ilgili bazı şüpheli kararlar vardır ancak aralarında tartışma geçtiği anda iki karakter esasen birbirine bağlanır: Buradaki etkileşim, konuşma eylemidir. Etkileşim kurmanın tek yolu bu değildir elbet; Shakespeare hakkında daha önce yayımlanmış bir makalenin yazarları, birbirlerine hitap etmeseler de aynı sahnede konuşan karakterleri birbirine bağlamıştı; bu anlamda, misal, Kraliçe ile Osric birbirine bağlıydı (çünkü oyunun son perdesinde sahnede birlikteydiler) ancak burada birbirlerine bağlı çünkü birbirleriyle konuşmuyor-

2 Metinden de anlaşılacağı gibi bu makaleyle ilgili görsel kanıt, elli ya da daha fazla görüntüyü bulabilir; bütün bir dizi, Stanford'un Edebiyat Laboratuvarı'nın internet sitesinde bulunabilir (litlab.stanford.edu).

lar.[3] Benim ağım, aleni ilişkilerden yararlanır, onların ağı ise bunlara dolaylı olanları da ekler; onlarınki besbelli daha yoğundur zira benim kenarlarımın tamamından fazlasına sahiptir; ne ki her ikisi de makuldür ama her ikisinin de hiç yoksa iki kusuru vardır. Öncelikle, kenarlar "ağırlıklı" değildir: Claudius mezarlık sahnesinde Horatio'ya "Sana yalvarıyorum sevgili Horatio, ayrılma onun yanından" derken, bu yedi kelime, bu hâliyle Hamlet ile Horatio arasında geçen *binlerce* kelimeyle aynı değere sahiptir. Bu doğru olamaz. Üstelik kenarların "yönü" yoktur: Horatio'nun, açılış sahnesinde Hayalet'e hitap ederken kullandığı kelimeler, aralarına bir kenar yerleştirir ama Hayalet'in bittabi cevap vermemesi ve yalnızca Hamlet'le konuşması önemlidir ve görünür kılınmalıdır.[4] Ne var ki ağırlığı ve yönü görselleştirmek için kullanışlı bir yol bulamadım; dahası, sonuçları çoğu zaman okunabilir olmadığından halihazırda mevcut bir yazılıma başvurmak da fayda etmedi. Dolayısıyla bu çalışmadaki ağlar, tamamen el yordamıyla oluşturulmuştur ve örtüşmeyi asgariye indirerek görünürlüğü azami seviyeye çıkarmayı amaçlar düpedüz. Bu uzun vadeli bir çözüm değildir elbette ama sezginin küçük de olsa etkin olduğu ağlar da vardır; bu ağlar, edebiyat için ağ kuramının çocukluk dönemi gibidir, istatistiklerin sert yetişkinlik döneminden önce kısa da olsa mutluluk verirler.

Her neyse. Dört saatlik bir eylemin ardından ortaya bu çıktı. Zaman, uzama dönüştü: Pek çok karakter *uzamı*, Alex Woloch'un *The One vs. the Many* kitabındaki kavramları kullanmak için bir karakter *sistemi* yarattı. Hamlet'in uzamı, **Şekil 10.2**: Kalın harflerle yazılanlar, Hamlet'le diğer karakterler arasındaki tüm doğrudan bağlantılar. Hamlet ve Claudius, **Şekil 10.3**: İkisinin arasındaki ağları inceleyin. Ophelia ve Gertrude, **Şekil 10.4**:

3 "Ağ yapısı öngörüleri, konuşan her karakterin bir tepe noktası olarak ele alınmasıyla ve iki karakterin, en azından her ikisinin de yer aldığı oyunun bir kesitinin olması hâlinde birbirine bağlanacağını varsayarak temin edilmişti (başka bir deyişle, iki karakter birbiriyle konuşursa ya da birbirinin huzurunda olursa bağ kurar)": James Stiller, Daniel Nettle, Robin I. M. Dunbar, "The Small World of Shakespeare's Plays", *Human Nature* 14:4 (2003), s. 399. Ağ kuramının anlatıdaki bir başka uygulaması (R. Alberich, J. Miro-Julia ve F. Rosselló, "Marvel Universe Looks Almost Like a Real Social Network", 11 Şubat 2002, arXiv.org) da, "iki karakterin aynı çizgi romanda birlikte belirgin bir şekilde ortaya çıktığında birbirine bağlandığını" belirterek benzer bir öncülden yararlanır; bununla birlikte, bize tam olarak neyin önemli bir etkileşim oluşturduğu hiçbir zaman söylenmediğinden, önemsiz olanın aksine, nicelleştirmenin dayanağı esasen anlaşılmaz kalır.

4 Ağırlığın ve yönün edebi ağlar açısından özellikle önemli olmasının nedeni, ağ kuramının üzerinde durduğu sistemler, ilişkileri doğrudan bağlantı sayısıyla ifade edilen binlerce, hatta milyonlarca tepe noktasına kolayca sahip olurken olay örgüsünün çoğunlukla birkaç düzineden fazla karakter içermemesidir; nihayetinde bir bağlantının safi varlığı, genellikle bir hiyerarşi oluşturmaya yetmez, bu yüzden mutlaka başka ölçümlerle birleştirilmelidir.

Şekil 10.2: Hamlet'in Uzamı

Bu iki kadının oyunda kapladığı uzamın ne kadar küçük olduğuna dikkat edin. Ve dahası. Yine de olay örgüsü üzerine düşünmek için neden ilk olarak ağları kullanırız, uzamları detaylıca analiz etmeden? Zamanı uzama dönüştürerek ne elde ederiz? Her şeyden önce, bir oyunu izlerken daima şimdide oluruz: Sahnede olan neyse olur ve sonra kaybolur. Burada hiçbir şey kaybolmaz. Yapılanlar geri alınamaz. Hayalet, Elsinore'da ortaya çıktığında her şey sonsuza dek değişir; ağda asla orada olmadığı için sahnede olup olmamasının bir önemi yoktur. Geçmiş geçmişte kalır, doğru, ama olay örgüsüne ilişkin algımızda asla kaybolmaz.

Geçmişi şimdi kadar görünür kılmak, ağ kullanımının meydana getirdiği ilk büyük değişimdir. Ağlar, ardından, bir bütün olarak olay örgüsü içindeki belirli bölgeleri –bazı önemli özellikleri paylaşan altsistemleri– görünür hâle getirir. **Şekil 10.5**'deki Claudius ve Hamlet'e bağlı karakterleri düşünün: Claudius ile bağlantısı son derece zayıf olan Osric ve Horatio hariç hepsi öldürülür. Kimin öldürdüğünü söylemek her zaman kolay değildir: Misal, Polonius'u Hamlet öldürür ama duvar halısının arkasındakinin Polonius olduğunun farkında değildir; Gertrude'u Claudius öldürür ama onun

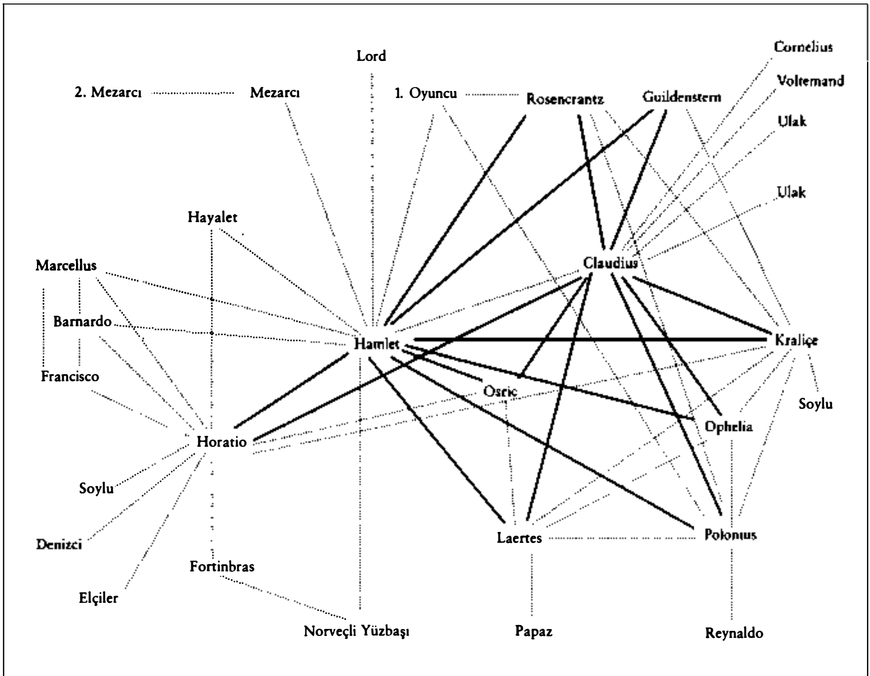
Lord
2. Mezarcı
Mezarcı
1. Oyuncu
Rosencrantz
Guildenstern
Cornelius
Voltemand
Ulak
Ulak
Hayalet
Marcellus
Barnardo
Francisco
Claudius
Hamlet
Kraliçe
Soylu
Osric
Ophelia
Horatio
Soylu
Denizci
Elçiler
Fortinbras
Laertes
Polonius
Norveçli Yüzbaşı
Papaz
Reynaldo

Şekil 10.3: Hamlet ve Claudius

Lord
2. Mezarcı
Mezarcı
1. Oyuncu
Rosencrantz
Guildenstern
Cornelius
Voltemand
Ulak
Ulak
Hayalet
Marcellus
Barnardo
Francisco
Claudius
Hamlet
Kraliçe
Soylu
Osric
Ophelia
Horatio
Soylu
Denizci
Elçiler
Fortinbras
Laertes
Polonius
Norveçli Yüzbaşı
Papaz
Reynaldo

Şekil 10.4: Gertrude ve Ophelia

için değil, Hamlet için hazırlanan zehirle: Hamlet'i, Claudius'un yardımıyla Laertes öldürürken Laertes'i –ondan önce Rosencrantz'ı ve Guildenstern'ü de– Hamlet öldürür ama Claudius'un silahlarıyla. Bireysel eylemlilik karmakarışıktır; gerçekten ölümcül olan, karakterlerin ağdaki konumu, kral ve prensin çatışmasına zincirlenmeleridir. Bu sihirli bölgenin dışında *Hamlet*'te kimse ölmez. Tragedya işte budur.



Şekil 10.5: Hamlet: Ölüm Bölgesi

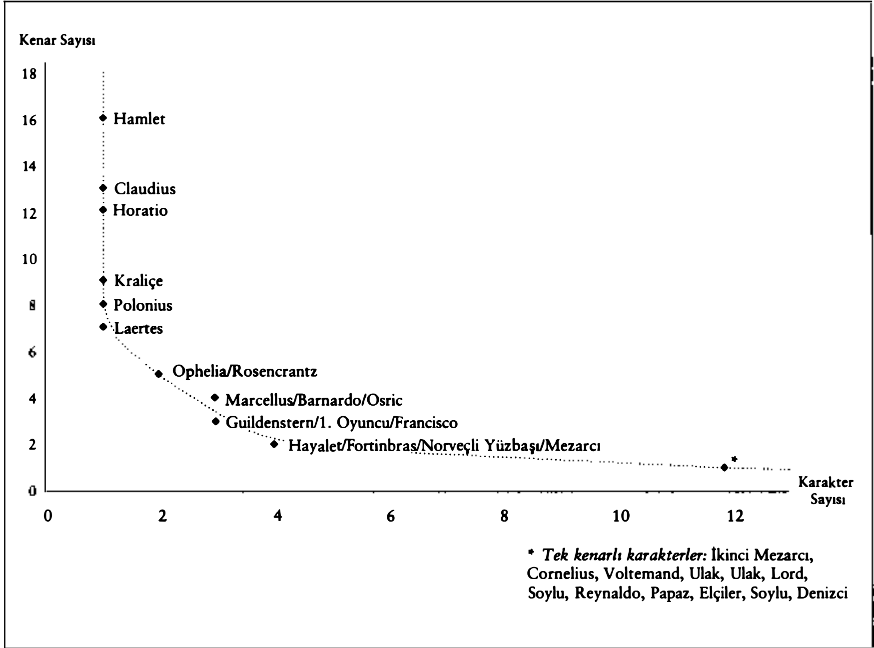
MODELLER, DENEYLER

Bu yaklaşımın üçüncü sonucu, bir oyunun ağını oluşturduğunuz anda artık oyun üzerinde çalışmak yerine *model* üzerinde çalışmaya başlamanızdır. Metni karakter ve etkileşimlere indirgeyerek onları metnin diğer unsurlarından soyutlarsınız; dahası, bu indirgeme ve soyutlama süreci, modeli özgün nesneden açıkça uzaklaştırır –şöyle düşünün; *Hamlet*'i ele alıyorum ama Shakespeare'in adı bile geçmiyor– ama aynı zamanda ondan çok daha fazlasını yapar çünkü bir model, karmaşık bir nesnenin temelindeki yapıları

görmenize izin verir. Model, röntgen gibidir; oyunun canlılığının gizlediği –**Şekil 10.5**'teki– ölüm bölgesi birden karşınıza çıkar. Ya da başkahramanı ele alalım. Edebiyat kuramı bu figürü tartışırken çoğunlukla "bilinç" ve "içsellik" kavramlarına dikkat çeker, öyle ki Woloch'un yapısal çalışması bile bu yolu izler. Öte yandan, bir grup araştırmacı, ağ kuramını Marvel'ın çizgi roman serisi üzerinde denemeye kalkıştığında başkahramana dair izlenimleri içselliğe değinmemişti; "başkahraman, basitçe, "diğer tüm tepe noktalarına olan uzaklıkların toplamını en aza indiren karakter" idi;[5] başka bir deyişle, ağın *merkezi*ydi. Onların durumunda başkahraman, yani ağın merkezi, Kaptan Amerika, bizim durumumuzda ise Hamlet'tir. On altı karakterden ayrılığın bir derecesi, diğerlerinden ayrılığın iki derecesi, ağdaki tüm tepe noktalarından ortalama uzaklık 1.45. Bu sonuçları bir saçılım grafiği biçiminde görselleştirirsek (**Şekil 10.6**), eğri dağılımın, tüm ağların karakteristik özelliği olduğunu görürüz: Solda birçok kenarı olan çok az karakter yer alırken sağda yalnızca bir iki kenarı olan pek çok karakter vardır. *Macbeth*, *Lear* ve *Othello*'daki tüm karakterleri eklesek de sonuç değişmez. Burada Gauss eğrisinin tersine ulaşmış bulunuyoruz: Dağılımda merkezi bir eğilim ve "ortalama" yoktur; başka bir deyişle, ağda "tipik" bir tepe noktası ve *bu oyunlarda tipik bir karakter* yoktur. Dolayısıyla Shakespeare'in karakterlerinden "genel olarak" bahsetmek yanlıştır, en azından tragedyalarda; çünkü bu genel-olarak-karakterler var olmazlar: Söylenebilecek tek şey, bu eğrinin, sürekliliğin belirgin bir çözümü olmaksızın bir uçtan diğerine yöneldiğidir. Üstelik aynısı şey, karakterleri düşünürken göz önünde bulundurduğumuz ikililer için de geçerlidir: Başkahraman, yan karakterlere ya da "devingen", "durağan"a karşı. Dağılımdaki hiçbir şey bu ikili karşıtlıkları desteklemez; dağılımın talebi, daha ziyade, karakterlerin ve bu karakterler arasındaki hiyerarşinin radikal bir biçimde yeniden kavramsallaştırılmasıdır.

Yapılanlar asla geri alınmaz; bir bölgeler sistemi olarak olay örgüsü; karakterler arasında var olan merkeziliğin hiyerarşisi; nihayetinde bir modele *müdahale edebilir*, üzerinde deney yapabilirsiniz ki bu hepsinden önemli ve zordur. Başkahramanı tekrar ele alalım. Bu figür, edebiyat eleştirisi açısından önemlidir çünkü metnin en anlamlı parçalarından biridir; onunla ilgili söylenecek çok şey vardır daima; *Hamlet*'i Hamlet olmadan tartışmak aklımızın ucundan bile geçmez. Öte yandan, ağ kuramı aklımızı çeler: *Hamlet* ağını ele al, Hamlet'i *uzaklaştır*, gör bak neler olacak: **Şekil 10.7**. Olan olur, ağ kuramı neredeyse ikiye bölünür: Sağda saray ile solda Hayalet'in ve

5 Alberich ve diğerleri, "Marvel Universe".



Şekil10.6: Hamlet'te Merkezilik

Fortinbras'ın da içinde olduğu bölge arasında kalan tek şey, Horatio'yu Claudius'a, Gertrude'a ve Osric'e bağlayan üç kenardır: Birkaç düzine kelime. İlk Quarto'yu kullansaydık kırılma daha da etkili olurdu.

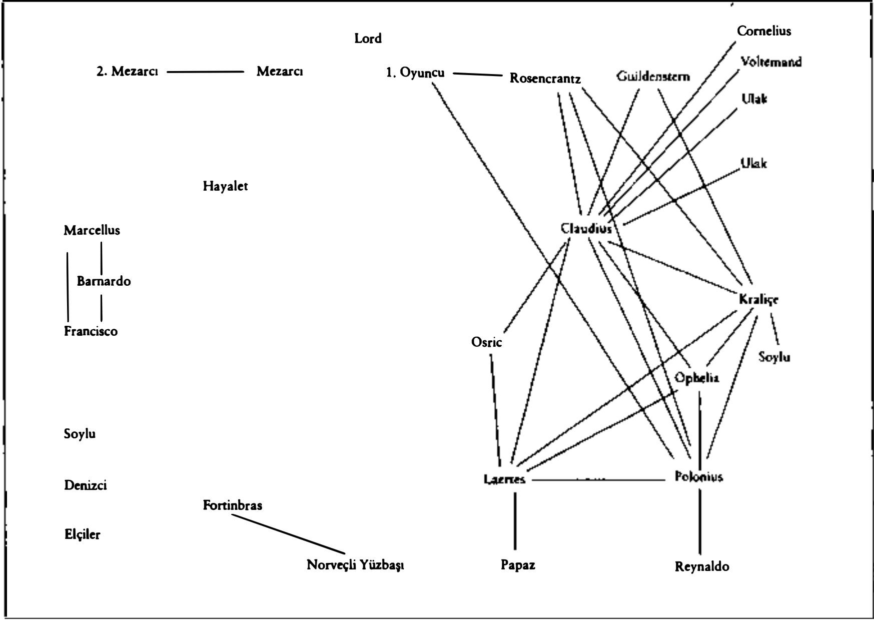
Peki başkahraman burada neden önemli? "İçinde" olduğu şey için değil, mahiyeti için de değil, ağın istikrarındaki işlevi için. Üstelik istikrar, merkezilikle açıkça ilişkilidir ama bu ilişki, onunla özdeş değildir. Oyunun en merkezi ikinci karakterini, Claudius'u ele alalım. Claudius, niceliksel açıdan neredeyse Hamlet kadar merkezidir (ortalama mesafe 1.62'ye karşı 1.45); öte yandan, yapısal açıdan aynı şey söz konusu değildir; Claudius'u ağdan uzaklaştırdığımızda (**Şekil 10.8**) bir avuç çevre karakter bundan etkilense de bir bütün olarak ağ, pek etkilenmez. Önce Hamlet'i, ardından Claudius'u uzaklaştırsak bile Claudius'un çıkarılmasının pek etkisi olmaz. Gel gör ki önce Hamlet'i, ardından *Horatio*'yu uzaklaştırırsak (**Şekil 10.9**), işte o zaman parçalanma o kadar kökten gerçekleşir ki Hayalet ile Fortinbras –başka bir deyişle, oyunun başlangıcı ve sonu– hem birbirinden hem de olay örgüsünün kalan kısmından bütünüyle kopar. Artık *Hamlet* yoktur. Hal böyleyken Horatio, niceliksel olarak (1.69'a karşı 1.62) Claudius'tan daha az merkezidir. Peki yapısal açıdan neden çok daha önemlidir?

Lord
2. Mezarcı
Mezarcı
1. Oyuncu
Rosencrantz
Guildenstern
Cornelius
Voltemand
Ulak
Ulak
Hayalet
Marcellus
Barnardo
Francisco
Claudius
Kraliçe
Osric
Soylu
Ophelia
Horatio
Soylu
Denizci
Laertes
Polonius
Fortinbras
Elçiler
Norveçli Yüzbaşı
Papaz
Reynaldo

Şekil 10.7: Hamlet olmadan Hamlet

Lord
Cornelius
2. Mezarcı
Mezarcı
1. Oyuncu
Rosencrantz
Guildenstern
Voltemand
Ulak
Ulak
Hayalet
Marcellus
Barnardo
Hamlet
Kraliçe
Francisco
Osric
Soylu
Ophelia
Horatio
Soylu
Denizci
Laertes
Polonius
Fortinbras
Elçiler
Norveçli Yüzbaşı
Papaz
Reynaldo

Şekil 10.8: Claudius olmadan Hamlet



Şekil 10.9: Hamlet ve Horatio olmadan Hamlet

MERKEZİLİK, ÇATIŞMA, KÜMELENME

Öncelikle Hamlet'in merkeziliği üzerine birkaç kelam edeyim. Shakespeare'in önemli tragedyaları, egemenliğin doğası üzerine düşüncelerdir ki burada meşruiyete dair ilk figür, sırası geldiğinde meşruiyete dair ikinci bir figürün yerinden edeceği bir gaspçı tarafından alt edilir. Yine de aralarında farklar vardır. *Macbeth* ve *Kral Lear*'da meşru hükümdarların, ağın geri kalanıyla çok sağlam bağlantıları vardır: *Macbeth*'te (**Şekil 10.10**'da gri ve koyu renkle gösterilen) Duncan ve Malcolm, (noktayla gösterilen) güçlü bir düşmana sahiptir; ne var ki bu iki alan, esasen dengelidir ve bu, egemen gücün geniş bir alana yayıldığı *Kral Lear* için daha geçerlidir (**Şekil 10.11**). *Hamlet* için geçerli değildir: Bir tarafta eski Hamlet ile Fortinbras'ın, diğer tarafta Claudius'un arasında bütüncül bir orantısızlık vardır; olağan güç dengesi, burada mevcut değildir[6] ve Hamlet, kendisini Saray alanı ile Saray karşıtı alanın arasında sıkışmış bulur: hâlâ eski kralı yâd eden askerler, hayalet, krallık tahtında hak iddia eden Norveçli sahtekâr ve mezarcı cümbüşü. Bu, I. Perde'de yapıyı kuran sahneden (**Şekil 10.12**) oyuncuların gelişine, oyun içinde oyuna (**Şekil**

6 Burada dengenin mevcut olmamasının–meşruiyet figürü olarak bir hayaletin ve bir Norveçlinin seçilmesinin– *nedeni* ağ kuramının muhtemelen söyleyecek bir sözünün olmadığı farklı bir meseledir. Onun burada *olmayışı*, onu görünür kılan şeylerden biridir.

Lord
İskoç hekim
Askerler
Lennox
Mentieth
Siward
Yaşlı adam
Yüzbaşı
Malcolm
Ross
Duncan
Hizmetkârlar
Donalbain
Caithness
Angus
Leydi Macbeth
Macduff
Macduff'ın oğlu
Uşak
Kapıcı
Leydi Macduff
Macbeth
Ulak
Fleance
Banquo
Katiller
Tayflar
Cadılar
İngiliz Doktor
Seyton
Hizmetkârlar
Hecate
Hanımefendi
Genç Siward
Ulak
Hayalet
meşru egemen
meşru egemen
gayrimeşru egemen

Şekil 10.10: Macbeth'te Egemenlik ve Meşruiyet

Soylu
Şövalye
Hizmetkârlar
Herald
Yaşlı adam
Soytarı
Lear
Edgar
Hizmetkârlar
Kent
Soylu
Soylu
Askerler
Edmund
Goneril
Curan
Ulak
Askerler
Gloucester
Albany
Soylu
Uşaklar
Oswald
Regan
Cordelia
Burgonya
Cornwall
Fransa
Dövüşen Uşak
Uşak
Soylu
Ulak
meşru egemen
meşru egemen
gayrimeşru egemen

Şekil 10.11: Kral Lear'da Egemenlik ve Meşruiyet

10.13) ve tragedyanın iki final sahnesine (**Şekil 10.14**) kadar tüm büyük Saray sahnelerinde yaşanan bir ikiliktir. Ağda daima iki merkez vardır: Saray'daki Claudius ile Saray'ın (kısmen) dışındaki Hamlet.

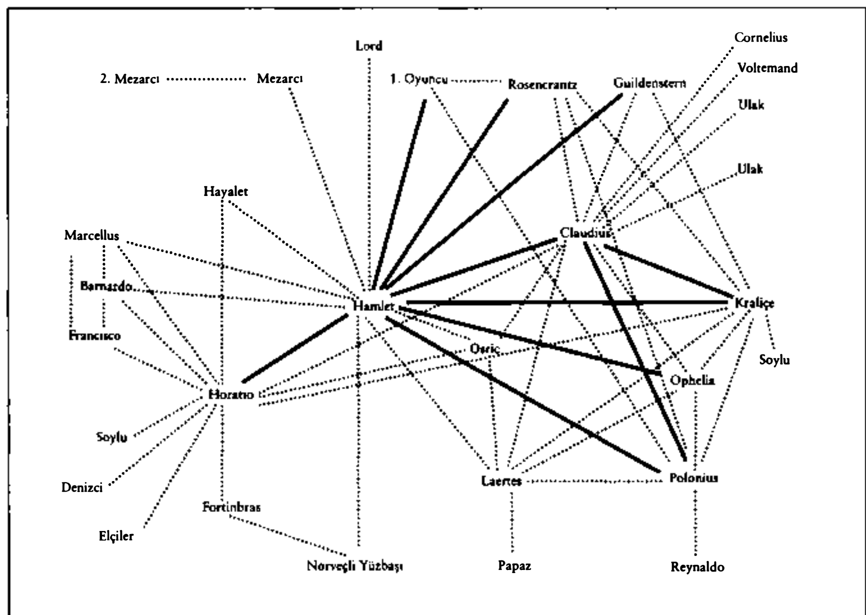
Saray'daki Claudius... Ağın en koyu parçası budur: Hamlet, Claudius, Gertrude, Polonius, Ophelia ve Laertes ile oluşan, herkesin herkese bağlı olduğu ve kümelenmenin %100'e ulaştığı altıgen. Kümelenme, ağ kuramına dair teknik bir kavramdır ve Mark Newman, bu kavramı şu şekilde açıklar: "Eğer tepe noktası A, tepe noktası B ile, tepe noktası B de tepe noktası C ile bağlantılıysa, büyük olasılıkla tepe noktası A da tepe noktası C ile bağlantılıdır. Toplumsal ağ dilinde arkadaşınızın arkadaşı, büyük olasılıkla sizin de arkadaşınızdır."[7] İşte kümelenme bu anlama gelir. A ile C bağlanır, üçgen kapanır ve bu durumda ağın esnekliği artar. *Bu yüzden Claudius'un çıkarılmasının ağ üzerindeki etkisi çok azdır*: Claudius, halihazırda birbirine bağlı ve onunla olduğu kadar onsuz da sağlam kalan bir bölgeye aittir.[8] Horatio'da durum tam tersidir: Ağın Horatio'nun yaşadığı bölümünde kümelenme o kadar azdır ki (**15. Şekil**) Horatio olmaksızın bölge çözülür. Bu bağlamda, Horatio, Saray'ın %100 kümelenmesinin asıl antitezi olan bölgeye –karakterlerinin *en az* bağlantılı olduğunu gördüğümüz *Hamlet*'in çevresine– açılan iyi bir kapıdır; burada karakterler, ağa yalnızca bir bağ ile bağlanırlar ki bu da bazen bir cümleden öteye geçmez. Çok az. Yine de bu çevre karakterler, grup olarak benzersiz bir şey yaparlar: *Elsinore'un ötesindeki* dünyaya dikkat çekerler. Horatio'yla konuşan soylu, denizci ve elçiler ile Claudius'un habercilerinden biri, "İngiltere" altplanıyla bağlantılıdır; Cornelius ve Volteman, "Norveç"; Reynaldo, Laertes'in "Fransa"sı; Papaz ve Mezarcı, ölüler diyarı ile. Bu merkezkaç zincirler –bazen "filizler" diye adlandırılırlar–, Elsinore'un, bu tragedya buzdağının yalnızca görünen yüzü olduğuna ilişkin tekinsiz hisse katkıda bulunur. Yunan tragedyasındaki soykütük gibi kaderin gizli boyutu olarak coğrafya. Soykütüğü, mit içinde kök salan dikey bir boyuttur; coğrafya ise yeni açığa çıkan Avrupa devlet sistemi gibi yatay bir boyut.

---

7 Mark Newman, "The Structure and Function of Complex Networks", SIAM *Review* 45:2 (2003), s. 183, bkz. arXiv.org.

8 Tabii ki Hamlet de altıgene aittir lakin beş kenarı Claudis'la (ayrıca Horatio'yla ve diğer Saray üyeleriyle, Rosencrantz, Guildenstern ve Osric'le) paylaşmasına rağmen onun artakalan kenarları, Claudius'unkilerden oldukça farklıdır: Claudius'unkiler, Claudius'u Saray'dan çıkan, dolayısıyla onun yapıdaki rolüne herhangi bir katkısı olmayan yan karakterlere bağlar; Hamlet'inkiler ise Hamlet'in yapısal önemini genişleterek onu oyunun diğer bölgelerine yönlendirir. Dahası, Hamlet'in beş Saray karakteriyle alışverişi, oyunda konuştuğu kelimelerin sadece %28'ini oluştururken Claudius'ta –Ophelia ile zar zor konuşurken Polonius ile tek kelime konuşmasa da– bu sayı %48'e (ya da Saray'a hitaben yaptığı konuşmaları bütünüyle dahil edersek %60'a) yükselir; başka bir deyişle, Claudius'un sözlü enerjisinin çoğu bu küçük çevrede harcanır. Kenarları "ağırlaştırmak" *Hamlet*'in ilk röntgenini önemli ölçüde değiştirecek bir meseledir.

Şekil 10.12: Hamlet i.2: Oyunun İki Kutbu



Şekil 10.13: H mlet ii.2

Şekil 10.14: Hamlet v.2

Şekil 10.15: Horatio'nun Uzamı

HORATIO

Napolyon'un Erfurt'ta modernlerin kaderi olarak siyaset hakkında söylediklerini bu grafiğin çevresine yansıtarak mübalağa ediyorum belki de. Öte yandan, Horatio'nun uzamı –elçiler, ulaklar, nöbetçiler, dış savaşların bahsi ve tabii ki nihayetinde egemenliğin devri–, kısa bir süre sonra adlandırılacak olanı –Saray'ı değil de Devlet'i– ilan eder. Elias'ın *Court Society* adlı kitabındaki gibi daima gören ve görülen birinin olduğu, %100 kümelenmenin uzamı olan Saray, aslında iki ailedir: Ophelia, Laertes ve Polonius; Claudius, Gertrude ve Hamlet. Horatio'nun dünyası ise daha soyuttur: Claudius ve Gertrude ile sadece birkaç cümle ederken Polonius, Ophelia ve Laertes ile tek kelime etmez. Yeri gelmişken, burada benim kurduğum ağ ile diğer Shakespeare çalışmasının kurduğu ağ arasındaki farkı görüyorsunuz: İkincisinde Horatio; Polonius, Laertes ve Ophelia ile *bağlantılıdır* çünkü sahnede birliktedirler; aşırı bağlantılı Saray ailelerinin yanında onun varlığı "zayıf bir bağ" olduğundan bu durum bana kalırsa karakterine ilişkin meseleyi göz ardı etmiş gibidir. Zayıf; başka bir deyişle, daha az yoğun ama etki alanı daha geniş ve daha gayrişahsi, neredeyse bürokratik; Graham Sack'in *Bleak House* adlı çalışmasında tanımladığı bağlar gibi.[9]

Belki de bu konuyu haddinden fazla önemsiyorum ya da Horatio, Shakespeare'in gözünde gerçekten fantastik bir kısmi sezgi işlevi görüyor. "Kısmi" diyorum çünkü onunla ilgili anlaşılmaz şekilde işlenmemiş bir şey var. Schiller'in Posa'sını düşünün. *Don Carlos*, büyük ölçüde *Hamlet*'in yeniden vücut bulmuş hâlidir ve bu anlamda Posa da şüphesiz Horatio'nun yeniden vücut bulmuş hâlidir: Başka bir ödipal oyunda başka bir üzgün prensin başka bir yalnız arkadaşı. Öte yandan, Posa'nın bu denli merkezi olmasının bir nedeni vardır: Kendisi modern tiyatro için çok önemli olan o yeni figürdür: Posa, ideologdur. *Yapmak* istediği bir şey vardır. Ya Horatio? Kent Kontu, tüm sadakatiyle Kral Lear'ın yanındadır; Macduff, ailesinin intikamını almak için Malcolm'a yanaşır. Peki ya Horatio?

Horatio'nun oyunda bir işlevi vardır ama bir güdülenimi yoktur. Amacı yoktur, duyguları yoktur; *dili* yoktur ama *Hamlet*'in değerli bir parçasıdır. Bir Shakespeare oyununda bu kadar merkezi olan ama kendi

---

9 Alexander Graham Sack, "Bleak House and Weak Social Networks", yayımlanmamış tez, Columbia University, 2006. "Zayıf bağ" kavramı, ilk kez Mark Granovetter'in "The Strength of Weak Ties" adlı çalışmasında formüle edilmiştir: *American Journal of Sociology* 78:6 (Mayıs 1973).

üslubu açısından bu denli yavan kalan başka bir karakter düşünemiyorum. Yavan, tıpkı Devlet'in (ya da en azından bürokrasisinin) üslubu gibi. Yavan, tıpkı *Hamlet*'in çevresinde karşılaştığımız tipik sözceler gibi. Emirler ve haberler: "Ve siz, saygıdeğer dostlarım Cornelius ve Voltemand / Sizleri yolluyoruz" (I.2.33-4); "Denizciler, efendim; size mektup getirdiklerini söylüyorlar" (IV.6.2-3). Emirler de haberler de muğlak olmamalıdır; öyle olursa oyunun bu bölümlerindeki (Francesco Orlando'nun deyişiyle) "simgesellik oranı" azalır; dil basitleşir. Buna karşılık, ağın merkezine doğru ilerledikçe simgesellik artar; yol boyunca Claudius'a karşılık veren Hamlet'in söz oyunlarını ve tabiri caizse merkezin merkezini işgal eden monologları görürsünüz: Tam burada, farklı ağ bölgelerinde ortaya çıkan dilin farklı kullanımlarının olanaklı olduğunu fark edersiniz. Üslup, olay örgüsünün bir *işlevi* olarak olay örgüsüyle bütünleşir. Bu, –olay örgüsü ve üsluba ilişkin birleşik bir kuramı bir türlü oluşturamayan– edebi analizin yanı sıra kültürün daha etraflıca incelenmesi için de bir kırılma noktası olacaktır. Çünkü olay örgüsü ve üslup, toplumların iki genel özelliğini çalışmak için ufak çaplı bir model sunabilir: Olay örgüsü, iki bireyin karşılıklı konuşmasının, binlerce etkileşimden oluşan karmaşık kalıplara nasıl dönüştüğünü anlamamızı sağlarken üslup, insanların eylemlerini nasıl anlamlandırdıklarını incelememizi kolaylaştırır. Yaptığımızla bu konuda ne düşündüğümüz arasındaki ilişkinin bir modeli: Bu, olay örgüsü ile üslup sürekliliğinin sağlayabileceği bir şeydir. Gel gör ki henüz o noktada değiliz.

SİMETRİ

Ağlar, tepe noktalarından ve kenarlardan oluşur; olay örgüsü ağları, karakter ağları ve konuşmalar. Bu, oyunlarda oldukça iyi işler zira söz eylemdir, eylem de hemen her zaman sözdür; bu nedenle, söz edimlerinden oluşan bir ağ, esasen eylemlerden oluşan bir ağdır. Romanlarda ise durum bu değildir çünkü karakterlerin yaptıklarının ve söylediklerinin çoğu açığa vurulmaz ama aktarılır; bu anlamda, doğrudan söylem, olay örgüsünün yalnızca bir kısmını kapsar; bazen de çok küçük bir kısmını. Bu, olay örgüsünün ağlara dönüşümünü çok daha kusurlu hâle getirir lakin bu fikir, o kadar kışkırtıcıdır ki koyvermek mümkün değildir. Bu nedenle, *Taşın Hikâyesi* ve *Müşterek Dostumuz* kitaplarından birkaç karşılıklı konuşma ağı göstereceğim. Birkaç yıl önce karakter sayısının, Çin ve Batı romanları arasındaki morfolojik farklılığa dair önemli bir kaynak olabileceğini ve ağların, bu fikri sınamak için iyi bir yol gibi göründüğünü fark ettim.

Bununla birlikte, *Hamlet*'ten farklı olarak bölüm ağları dışında metnin tamamı için ağlar sunmayacağım; (Batı standartlarına göre çok fazla karakteri olsa da) *Müşterek Dostumuz*'dan yararlanabilirim herhalde, ama her bir bölümü on dört ortalamayla beş ila yirmi sekiz farklı konuşan karakteri olan *Taşın Hikâyesi*'nin yüzlerce karakterinden yararlanamayacağım ortada. *Müşterek Dostumuz* daha tenha, her bir bölümde altı ortalamayla üç ila on dört konuşan karakteri var. Onlardan biri, romanın Jenny Wren ve Headstone ile başlayan ikinci kitabının birinci bölümüdür (**Şekil 10.16**); Lizzie'nin diğer talibi Wrayburn ve Jenny'nin babası ile ikinci bölüm, bunun bir varyasyonudur (**Şekil 10.17**); Lammles'ın kızı üzerinden Podsnap'ten intikamı ile dördüncü bölüm (**Şekil 10.18**). Örnekleri çoğaltmak mümkün.

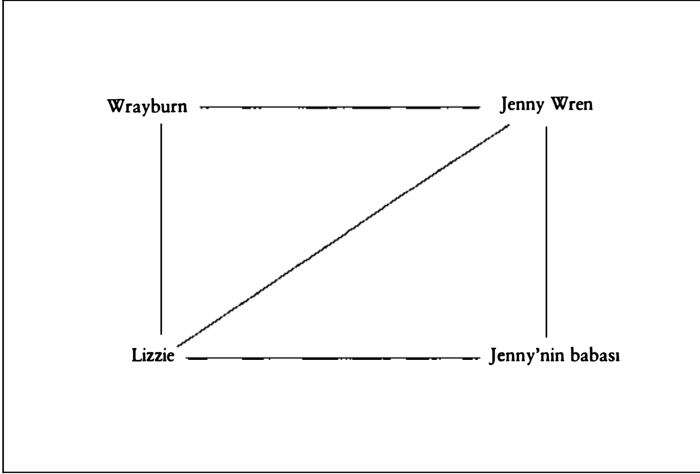
Şimdi, birkaç neoklasik uğrak dışında Batı tarzı romanvari şiirde simetri, hiçbir zaman önemli bir kategori olmamıştır. Öte yandan, *Müşterek Dostumuz* romanını esas alarak dikkatinizi bu (ve diğer) ağlara verdiğinizde bunların ne kadar düzenli olduklarını görüp şaşıracaksınız. Muhtemelen bunun iki nedeni vardır. İlki, Dickens'ın yapıtaşlarının çoğunlukla çiftler olmasıdır: karı koca, ebeveyn ve çocuk, erkek kardeş ve kız kardeş, talip ve sevgili, arkadaş ve arkadaş, işveren ve çalışan, rakip ve rakip... İkincisi ise bu ikililerin, çevrelerinde çok az "gürültü" –başka bir deyişle, simetriyi bozacak oldukça az karakter– olması hasebiyle ikiliklerini bir bütün olarak

Mary Anne
Miss Peecher
Charley
Headstone
Lizzie
Jenny Wren

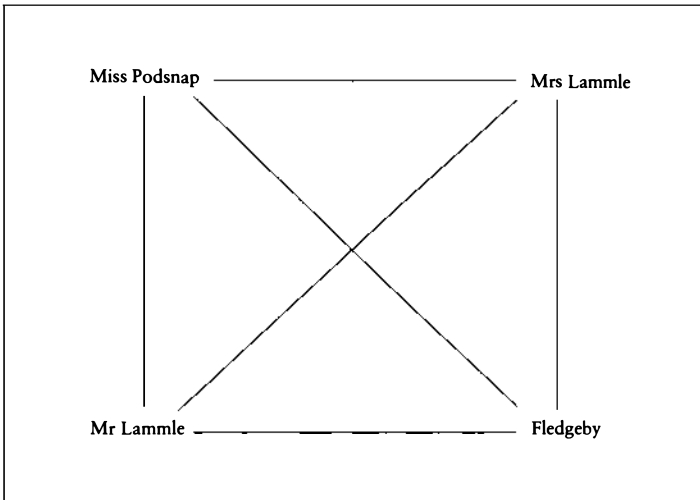
Şekil 10.16: Müşterek Dostumuz, ii.1

bölümlere yansıtabilmeleridir. Yani simetri, estetikten yoksun olsa bile oldukça az karakterle kendiliğinden ortaya çıkar.

Öte yandan, simetri estetiği, Andrew Plaks'ın sözleriyle "bölümlerin genel dizilişinin, sıklıkla yüz ya da yüz yirmi gibi yuvarlak ve simetrik bir sayıya" tekabül ettiği Çin edebi kültüründe göz önüne serilir. Simetrinin bariz



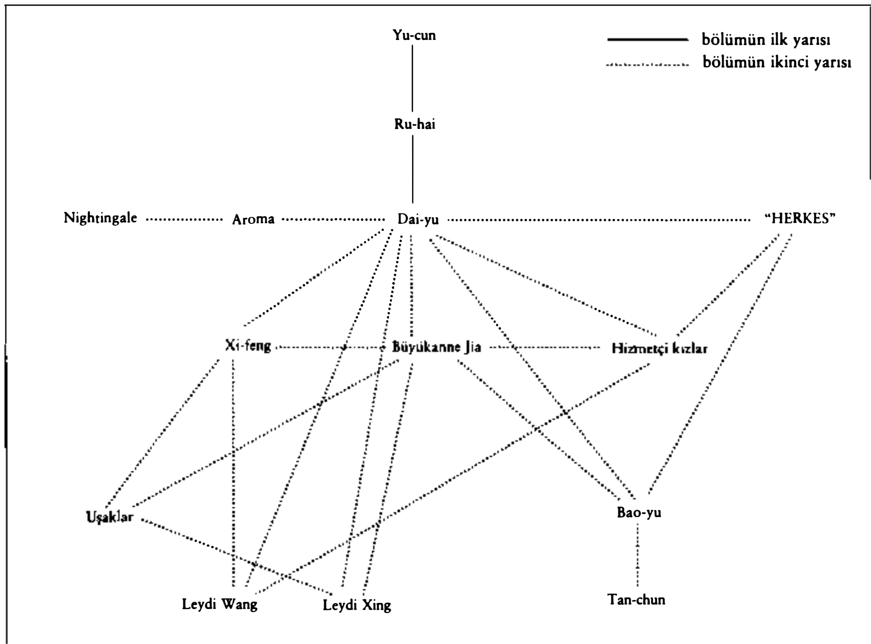
Şekil 10.17: Müşterek Dostumuz, ii.2



Şekil 10.18: Müşterek Dostumuz, ii.4

eğilimi, "yapısal modellemede muhtelif egzersizler için zemin sağlar. Bunlar arasında en dikkat çekici olanı, genel bir anlatı dizilişini, iki büyük hemisferik yapısal hareketi açığa çıkaracak şekilde tam olarak aritmetik ortasına bölmeye çalışmaktır".[10]

Hemisferik hareketler... Klasik Çin romanlarında epigraf işlevi gören kafiyeli beyitleri düşünün: "Zhou Rui'nin karısı saraya çiçek bırakır ve Jia Lian'ı gündüzleyin akşam sporu yaparken bulur / Jia Bao-yu, Ning-guo Malikânesi'ne uğrar ve Qin-shi'nin erkek kardeşiyle tatlı tatlı konuşur." A bunu yapar ve B ile karşılaşır; C şunu yapar ve D ile karşılaşır. Bölümün iki yarısı birbirini kusursuzca yansıtmış gibidir: "Oldukça ağırbaşlı genç bir kadın, gece boyunca nasihat verir / Çok sevecen bir kadın da gün boyunca güzel kokunun kaynağı olur." Çin estetiğinde buna "paralel düzyazı" deniyor. Hadi şimdi *Taşın Hikâyesi*'ni okumaya başlayalım ve bölümün ilk yarısı için düz çizgi, ikinci yarısı için de noktalı çizgi kullanalım... **Şekil 10.19-Şekil 10.22**

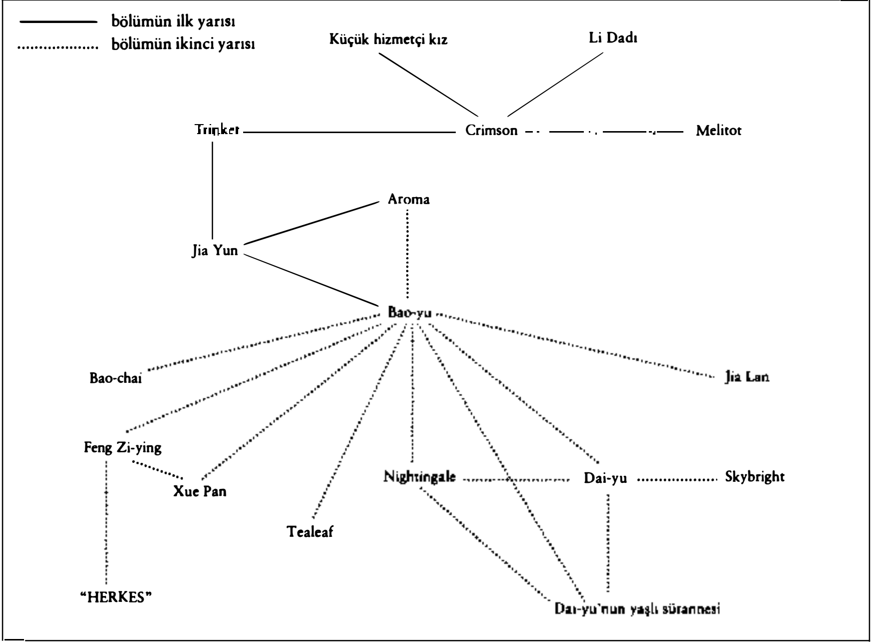


Şekil 10.19: Taşın Hikâyesi, 3. Bölüm

10 Andrew Plaks, "The Novel in Premodern China", ed. Moretti, *The Novel* içinde, Princeton 2006, I. cilt, s. 189. Ayrıca bkz. Plaks, "Leaving the Garden", *New Left Review* II/47 (Eylül-Ekim 2007).

Şekil 10.20: Taşın Hikâyesi, 19. Bölüm

Şekil 10.21: Taşın Hikâyesi, 22. Bölüm

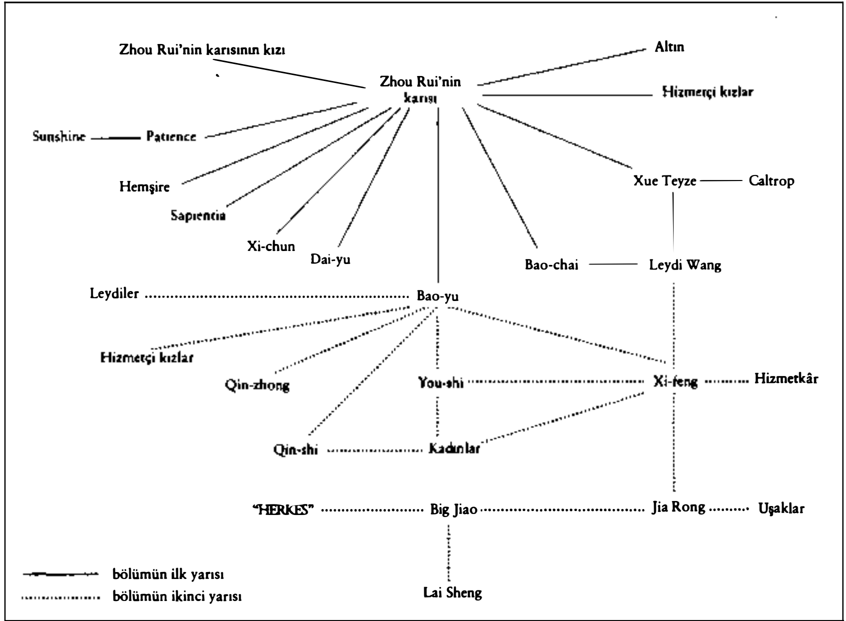


Şekil 10.22: Taşın Hikâyesi, 26. Bölüm

Çin romanı, Avrupa romanından *daha* fazla simetriye sahip olmalıdır; gel gör ki değildir. Bunun nedeni, muhtemelen yine karakter sayısıdır: Simetri, çok az karakterle neredeyse kendiliğinden ortaya çıkarsa da *pek çok* karakter söz konusu olduğunda umulmaz. İşte büyüklüğün sırf büyüklük olmadığı durumlardan biri de budur: bu, *Biçim*dir. Peki ya bu biçim ne anlama gelir? Dickens'ın simetrisi oldukça açıktır: Dickens'ta simetri, toplumsal etkileşimlerin yüzeyinin altında, daima patlamaya hazır melodramatik bir aşk ya da nefret altkatmanı olduğuna işaret eder. Yoksa bu bir asimetri midir?

GUANXI

Taşın Hikâyesi romanının yedinci bölümünün ilk yarısı (**Şekil 10.23**). Zhou Rui'nin, Rong Malikânesi hizmetlisi karısı, uzak bir akrabasının ziyareti hakkında Leydi Wang'a rapor vermelidir. Leydi Wang'ı odasında bulamaz, soruşturur, ağılın diğer kısımlarına yollanır, birkaç getir götür işi yapar, bazı yeni yüzler ve bir süredir görmediği insanlar hakkında bilgi alır, damadı için ricacı olması istenir... böylece bir düzine karakterle tanışır – ya da daha kesin bir ifadeyle bir düzine karakterle *konuşarak* bunun yaklaşık iki misliyle tanışır, başka yirmi karakterin de muhtelif diyaloglarda bahsi geçer.



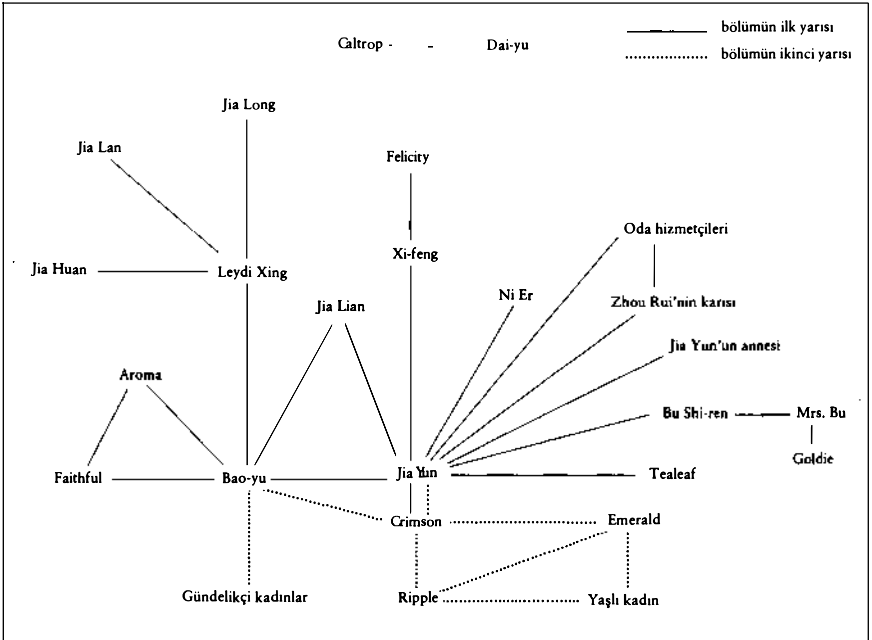
Şekil 10.23: Taşın Hikâyesi, 7. Bölüm

Burada tuhaf bir şey yok: İnsanlar sohbet eder, gezinir, oyun *oynar*, dedikodu yapar... Hiçbir etkileşim, kendi nezdinde önemli değildir. Ama birlikte ele alındıklarında temel bir keşif işlevi görürler: Bu bölgedeki düğümlerin haberleşmeyi sürdürdüğünü temin ederler, zira ağın, yüzlerce karakterle ayrıştırılması daima bir olasılıktır. Çin kültürünün en ayırt edici kavramlarından birine ulaşmış bulunuyoruz: *guanxi*. Gold, Guthrie ve Wank, bu kelimenin "ilişki" anlamına gelebileceğini düşünür. "*Ganqing* (duygu), *renqing* (insani duygular), *mianzi* (yüz) ve *bao* (karşılıklılık) gibi sosyalliğe ilişkin diğer yapıtaşlarıyla bağlı... özellikle toplumsal ağlara dair Çin deyiminin bir parçası"dır: "Ne bireyi ne de toplumu, sadece *ilişki*yi esas alan" bir dünya.[11] Üstelik bu ilişkiler tanrı vergisi değil, tamamen insan ürünüdür; "üretim yükümlülüğü", "işlem zinciri", "borçlanma", "bilinçli üretim ilişkileri" – *işte guanxi* sözlüğü budur.[12]

11 Thomas Gold, Doug Guthrie ve David Wank, "An Introduction to the Study of Guanxi", ed. Gold, Guthrie ve Wank, *Social Connections in China: Institutions, Culture, and the Changing Nature of Guanxi* içinde, Cambridge 2002, s. 3, 4, 10.

12 Bkz. Gold ve diğerleri, "Introduction", s. 6; Mayfair Mei-hui Yang, *Gifts, Favours and Banquets: The Art of Social Relationships in China*, Ithaca, NY 1994, s. 6, 44, 125 ve Andrew Kipnis, "Practices of *Guanxi* Production and Practices of Ganqing Avoidance", Gold ve diğerleri, *Social Connections in China* içinde.

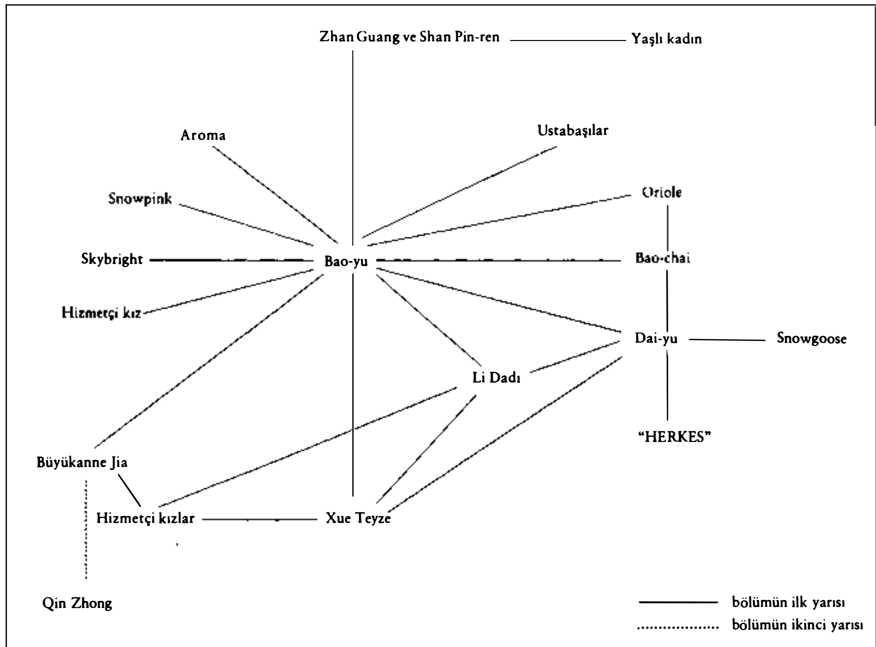
İşlem zinciri, borçlanmaya yol açar. Romanın yirmi dördüncü bölümünde (**Şekil 10.24**), Rongguoların fakir bir akrabası olan Jia Yun iş aramaktadır; bu konuda Jia Lian'dan yardım ister ama muğlak cevaplar alınca ona hediye etmek için veresiye parfüm alabileceğini umarak soluğu mağazacı amcası Bu Shi-ren'in yanında alır. Amcası Bu Shi-ren'den istediğini alamayan Jian Yun, oradan uzaklaşırken sonradan komşusu olduğunu anlayacağı bir sarhoşa toslar; nihayet sarhoş komşusundan, yani düzenbaz Ni Er'den borç para alınca klanın finans işleri sorumlusu Xi-feng için bir hediye alır. İşte *guanxi* nasıl çalışır sorusunun da asimetriyi meydana getiren şey nedir sorusunun da cevabı budur: Bir karakter, aynı yöndeki bütün bir etkileşimler kümesinin dengesini bozarak "üretim yapmak" için tüm kaynaklarını toplar. *Guanxi*, uzun vadede karşılıklılık ve dolayısıyla simetri üretecektir: Öte yandan, *bölümün* ölçeğini dikkate aldığımızda asimetri, tam da beklediğimiz gibidir. Tabii bu hikâyenin, yerel ölçekte dengesiz, daha büyük bir ölçekte dengeli olduğunu söylemeye gerek yok – bu çok ilginç. Dickens'ta bölümlerde simetri ve bir bütün olarak olay örgüsünde asimetri gibi zıt biçimlenimler bulsaydık daha da ilginç olurdu. Göreceğiz.



Şekil 10.24: Taşın Hikâyesi, 24. Bölüm

VERİMLİ FAALİYET

Son iki şekilde bireysel davranışın ağın şekillenmesine nasıl katkıda bulunduğuna odaklanmıştım; şimdi de meseleyi tersinden ele alıp *Taşın Hikâyesi* kitabındaki tüm ağın, karakterleri belirli bir yolla nasıl şekillendirdiğini göstereceğim. Sekizinci bölümdeki Bao-yu, buna iyi bir örnek teşkil eder (**Şekil 10.25**). Bao-yu, çözülen bölümde üç ayrı epizotta yer alır. Yazgılı gelini Bao-chai ile karşılaşır; bu karşılaşmaya gelinin hizmetçisi Oriole yol açar; ardından, Nannie Ni tetikte olsa da çevresindeki karakterlerin şakalaşmalarının ortasında kafayı bulur; nihayetinde Aroma ortalığı karıştırana dek hizmetçileriyle öfke nöbeti geçirir. Bu üç olayın tamamında farklı karakterler görülür. Bu karakterlerin her biri, Bao-yu'nun farklı karakter kümeleriyle etkileşimi hasebiyle onun (saf âşık, duygusal ergen, aşağılık evcil zorba gibi) belirgin bir yönünü ortaya çıkarır. Romanın bütün bölümlerinde aynısı gerçekleşir: Büyük bir karakter destesi yeniden karılır ve yeni "el", halihazırda tanıdığımız figürlerde yeni özellikler ortaya çıkaran yeni karakter kümeleri oluşturur. Bu yeniden birleşimin sonucunda bir yenilik görürüz: Bao-yu, romanın ilk yirmi bölümünde elli dört karakterle konuşur ve aynı grup, kati surette onun etrafında yeniden oluşmaz.



Şekil 10.25: Taşın Hikâyesi, 8. Bölüm

Bao-yu, artık *Taşın Hikâyesi*'nin tartışmalı başkahramandır: Çok özel bir himaye altında doğan bu erkek çocuğun, ailesi için önemli şeyler yapması beklenir. Ama ikide bir akraba evlerine davet edilen, gözetim altında tutulan ve türlü görevlerin üstesinden gelmesi istenen –öyle ki ona sunulan pek çok fırsatı bile belirli şartları sağladığı takdirde kullanabilen– bir başkahraman için ne garip bir hayat! Başkahraman ama özgür değil. Aslında tam da *bu yüzden* özgür değil: *Yapıya karşı*, parçası olduğu ilişki temelli topluma karşı bir görevi var. "Birçoğu *için* Bir": Elizabeth Bennet, tek başına Pemberley'in dışına çıkamıyor, kız kardeşlerinin hayatını düzene sokmak için evde tutuluyordu.

Başkahraman için, farklı bir anlatı ilişkileri dizisinden kaynaklanan farklı bir rol: Ağların görünür kıldığı şey, Doğu ve Batı roman yazımının karşıt temelleridir. Bir gün, bu iskeletlere yön, ağırlık ve anlambilim katmanlarını ekledikten sonra bu zengin imgeler, –tragedyalar ve komediler; pikaresk, gotik, *Bildungsroman*... gibi– farklı türleri farklı şekiller olarak görmemizi sağlayacaktır muhtemelen. Bunlar, daha geniş ağ şekillerinden ortaya çıkan mikro yapıları bile görünür hâle getirebilirler. Ne var ki bunun gerçekleşmesi için öncelikle muazzam miktarda ampirik veri toplanmalıdır. Bir disiplin olarak hammaddeleri, kanıtları *–olguları–* birbirimizle paylaşabilecek miyiz? Bu hâlâ belirsizliğini koruyor. Stephen Jay Gould'un bir zamanlar yazdığı gibi, bilim için verimli faaliyet, akıllıca düşünmeden daha önemlidir. Bizim için ise henüz değil.

Dizin

20. yüzyılın edebiyat eleştirisi, metni derinlemesine kavramaya yarayan anlam katmanlarını ortaya çıkarmaya odaklanan, dolayısıyla metindeki merkezî temanın belirlenmesi ve olay örgüsündeki gelişmelerin analizi yoluyla kapsamlı sonuçlara ulaşmayı hedefleyen yakın okumaydı. Bu anlamda yakın okuma; bireylerin, olayların, fikirlerin gelişimlerinin, etkileşimlerinin; metin yapısının, üslubunun ve argüman modellerinin analizini içeriyordu. Yakın okumanın edebiyatın gerçek kapsamını ve doğasını ortaya çıkaramayacağının altını çizen Franco Moretti, verdiği bir örnekte, 19. yüzyıl Britanya romanlarına ilişkin bir yakın okumanın, yayınlanan tüm romanların yalnızca %5'ine ulaşılabileceği için dönemin edebiyat kavrayışı hakkında hiçbir şey söylemeyeceğini vurgular. Moretti'ye göre okuma stratejisinin değişme zamanı gelmiştir: Edebiyatı anlamak için okumayı bırakmamız gerekir!

Franco Moretti, 2000 yılında kaleme aldığı "Dünya Edebiyatı Üzerine Mütalaalar" başlıklı makalesinde geliştirdiği uzak okuma kavramıyla, veri analizini öne çıkarır. Moretti'ye göre kolektif bir sistem olarak edebiyatta anlam; iletişim ağları, edebi yapıların sınıflandırılması, z-puanları, temel bileşen analizi, kümelenme katsayısı, ağ kuramı ve olay örgüsü analizi ile niceliksel bir bütünlük olarak kavranmalıdır. Franco Moretti, edebiyatı analiz etmenin alışılmadık bir yolunu önerdiği *Uzak Okuma* ile edebiyatı veri olarak kabul ederek geleneğe meydan okuyor.

Yalnızca meslekten olanların değil, sıradan okurların da dikkatini çekmek, birkaç edebiyat eleştirmenine nasip olsa gerek. Franco Moretti gibi çok az edebiyat eleştirmeni, edebiyat hakkında konuşma şeklimizi yeniden düşünmeye zorluyor.

Literary Supplement

Moretti, edebiyat eleştirisinin putlarını yıkmaya devam ediyor.

John Sutherland

Hepimiz Moretti'yi, grafik, harita ve ağaç çizdiği romanlara veri merkezli yaklaşımıyla tanıyoruz... Uzak Okuma'nın yeni yöntemleri, edebiyat tarihine bakışımızı değiştirecek.

Wired

Uzak Okuma, edebiyat eğitimi için güçlü bir araç olabilir.

New York Times



Kapak: Hamlet'in Uzamı

Edebiyat ve Dil

ISBN: 978-605-399-569-2



www.bilgiyay.com



İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI